que sais-je ?

LE CLAVECIN

PAR NORBERT DUFOURCQ

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Que sais-je ?

Catalogue général

1. Les étapes de la biologie.
2. De l'atome à l'étoile.
3. Les servitudes du hasard.
4. Hist. de l'Afrique.
5. Comment se défend l'organisme.
6. Le peuple des abeilles
7. Hist. de l'électricité.
8. Le système nerveux.
9. Les grandes religions
10. La Corporation.
11. Le cancer.
12. Les vitamines.
13. L'astronomie sans télescope.
14. L'éducation nouvelle
15. La tuberculose.
16. La terre et son hist.
17. Les premières civilisations de la Méditerranée.
18. Histoire de l'architecture.
19. L'exploitation rationnelle des abeilles.
20. La vie créatrice de roches.
21. Les ultrasons.
22. L'alimentation humaine.
23. La terre, source de richesses.
24. Les rêves.
25. Histoire de l'Asie.
26. Le mobilier français.
27. Les mécanismes économiques.
28. La peinture moderne
29. Automates et automatisme.
30. La télévision.
31. Les étapes de la médecine.
32. L'économie humaine.
33. Radium et radioactivité.
34. Histoire de Paris.
35. Les étapes de la chimie.
36. Hist. de la propriété.
37. La relativité.
38. Histoire des Etats-Unis.
39. Les hormones.
40. Hist. de la musique.
41. Radionavigation et radioguidage.
42. Les étapes des mathématiques.
43. Histoire de la navigation.
44. La monnaie et le change.
45. Les arts du feu.
46. Les matières plastiques.
47. Les grandes philosophies.
48. La lumière.
49. Le roman français depuis 1900.
50. La sexualité.
51. Les migrations des animaux.
52. La folie.
53. Les microbes.
54. Les étapes de l'archéologie.
55. Hist. du commerce.
56. La défense de nos cultures.
57. L'exploitation du hasard.
58. Le péril vénérien.
59. L'équipement électrique de la France.
60. La guerre des matières premières.
61. La toxicologie.
62. L'agriculture coloniale.
63. Technique du sport.
64. Les radiations et la vie
65. Les étapes de la géographie.
66. Hist. de la peinture.
67. Etude physique de la terre.
68. L'embryologie.
69. La formation de la France au moyen âge.
70. Les rayons X.
71. L'éducation des enfants difficiles.
72. La vie dans les mers.
73. Les expéditions polaires.
74. Hist. de la sculpture.
75. Hist. de l'Océanie.
76. Les assurances.
77. Les arts d'Extrême-Orient.
78. La croissance.
79. Origine des plantes cultivées.
80. La lutte pour les denrées vitales.
81. Histoire du cinéma.
82. La littérature symboliste.
83. Les insectes et l'homme.
84. Le papier et les dérivés de la cellulose.
85. La littérature de la Renaissance.
86. Les chemins de fer.
87. Le tabac.
88. Hist. de la vitesse.
89. La météorologie.
90. Le coton.
91. Les probabilités et la vie.
92. Les océans.
93. Les matières premières de synthèse.
94. La chimie du cerveau
95. La littérature du siècle classique.
96. Les étapes de la métallurgie.
97. La mesure du temps.
98. La vision.
99. La T. S. F.
100. Les ports maritimes.
101. La littérature allemande.
102. L'adolescence.
103. Le blé.
104. Les colloïdes.
105. Les grands travaux.
106. La genèse de l'humanité.
107. Hist. de Byzance.
108. Les étapes de la poésie française.
109. Histoire de la géométrie.
110. Les industries de l'alimentation.
111. La comptabilité.
112. La prévision économique.
113. Génétique et hérédité.
114. La littérature espagnole.
115. Napoléon.
116. La cryptographie.
117. Le parasitisme.
118. Techn. du cinéma.
119. Les colorants.
120. La bataille des trusts.
121. L'orientation professionnelle.
122. Le froid.
123. Le romantisme français.
124. Le diabète.
125. L'organisation scientifique du travail
126. Histoire des techniques.

Suite page 3 de la couverture

ML
W66y

LE CLAVECIN

DANS LA MÊME COLLECTION

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE M. NORBERT DUFOURCQ

Parus

M. PINCHERLE. *Les Instruments du quatuor.*
F. RAUGEL. *Le Chant choral.*
R. DUMESNIL. *L'Opéra et l'Opéra-comique.*
P. LOCARD. *Le Piano.*
Ch. KOECHLIN. *Les Instruments à vent.*
N. DUFOURCQ. *L'Orgue.*

En préparation

J. DE LA PRESLE. *Les Formes de la musique.*
S. PLÉ CAUSSADE. *Théorie de la musique.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

LE CLAVECIN

par

Norbert DUFOURCQ
Professeur d'histoire de la Musique
au Conservatoire National

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1949

A la mémoire
d'un maître très aimé
AMÉDÉE GASTOUÉ
(1873 — 1943)

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 4e trimestre 1948

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

COPYRIGHT
by *Presses Universitaires de France*, 1949

AVANT-PROPOS

Notre génération assiste à la résurrection du clavecin. Depuis cent cinquante années, l'instrument avait été relégué au musée, ou dans certains intérieurs dont il enrichissait les pièces de réception : objet de curiosité, dont on ouvrait le couvercle pour offrir aux regards des visiteurs le paysage ou la scène mythologique qu'un peintre y avait autrefois fixé. Depuis cent cinquante ans les claviers demeuraient muets, les tables d'harmonie avaient souffert de l'humidité, les mécanismes s'étaient détériorés. Tout un monde de sonorités lumineuses et chaudes et précieuses, qui avaient ici trouvé naissance, semblait à jamais endormi. Il a suffi d'une esthétique nouvelle, d'une transformation du goût, il a suffi de quelques artistes de génie pour animer depuis vingt-cinq ans ces tables, ces ivoires jaunis, ces fils de laiton, ces becs de plume. Le clavecin reprend sa place à l'orchestre de chambre, il autorise à nouveau un continuo, *il tient encore rang de soliste. Non loin du piano auquel il avait jadis cédé la place, il fait figure d'instrument d'harmonie, personnel, complet. Dans la* suite *il a son mot à dire ; dans un* concerto, *il lutte avec nos modernes instruments d'orchestre ; à l'accompagnement de la musique de chambre ancienne, il reprend ses droits. Enfin nos contemporains n'hésitent pas à lui confier telle de leur composition dont l'ambiance serait, au piano des romantiques, déplacée.*

*Depuis vingt-cinq ans, le clavecin retrouve auprès du public une faveur dont le XIX*e *s. l'avait privé : raisons peut-être suffisantes pour publier ces notes*

qui atteindront leur but, si elles parviennent à faire connaître et comprendre les pages qu'a suscitées l'instrument où se mêlent aux plus grandioses architectures sonores, les plus intellectuelles combinaisons linéaires, les plus tendres plaintes, les plus pittoresques évocations de l'homme et de la nature...

PREMIÈRE PARTIE

L'INSTRUMENT

Chapitre Premier

DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

Ce n'est pas d'un instrument ancien que nous souhaitons entreprendre la description, mais bien du clavecin de concert moderne. Son couvercle le tient-il clos ? Il affecte la forme d'un grand piano à queue : la caisse pentagonale, telle une harpe couchée, est soutenue par cinq pieds. Le clavecin pèserait-il plus lourd que son successeur ? Il n'y paraît pas. Il présente au contraire les signes extérieurs d'un être plus fin, et s'apparenterait plutôt à ces vieux *Erard*, dont le temps n'a pas, pour certains, altéré la beauté, mais qui, tout aussi robustes que leurs actuels descendants, n'en présentent pas l'imposante façade.

Soulevez le couvercle — contrairement à celui du piano, il découvre en un même mouvement subdivisé en deux temps et les touches et la partie antérieure de l'instrument — votre clavecin ne tient plus du piano, mais de l'orgue. La rangée des ivoires se restreint à soixante et une notes. Par contre, il y a là deux claviers superposés, comme dans la console de l'instrument à tuyaux. C'est dire déjà que notre corps sonore comporte deux plans. Mieux : ici comme à l'orgue, chaque clavier est riche de plus d'une couleur. Nous en assurent dès une prise de contact, ces pédales qui, de même que celles du piano, agissent à la commande du pied sur des mécanismes dont nous reconnaissons un à un les effets. Mais contrairement à l'instrument de Chopin, le clavecin ne possède ni « sourdine », ni « forte », mais bien une série de « registres » semblables à ceux de nos orgues.

Que l'on ouvre le grand couvercle du meuble, que l'on

mette à nu son précieux métal filé, le clavecin semble pourtant de la même famille que l'instrument romantique. Sur une table de cyprès, cèdre ou sapin (1), contenue dans une caisse très sonore à fond ouvert, — de hêtre, — des cordes sont tendues, de grosseur différente, et dans un ordre qui va décroissant de la gauche vers la droite. A chaque extrémité, des chevilles viennent les fixer, dont l'une, — une pointe d'attache, — est enfoncée dans le bois, dont l'autre — une clé — est rendue mobile pour l'accord. Le facteur du piano moderne n'aurait-il rien inventé ?

C'est à démonter le mécanisme du clavecin que l'on saisit ce qui le distingue essentiellement du piano. Ici corde frappée, là, corde pincée.

On sait que dans le piano, la corde est percutée par un marteau couvert de feutre : frappée par le doigt, la touche met en action le levier dont l'extrémité supporte le marteau, et c'est un mécanisme complexe et souple à la fois qui effectue le travail de la percussion, et ramène le marteau à sa position première, en faisant intervenir l'étouffoir (2). Le clavecin — moderne ou ancien — ignore la percussion, et il ne donne pas droit de cité au marteau. La pièce essentielle du « secret » porte ici le nom de *sautereau*. C'est une mince règle de bois dont une extrémité est mise en relation avec la vergette de la touche, et l'autre, la tête, enrichie de son indispensable bec, vient gratter la corde, ou la *pincer*, suivant le terme d'usage, qui est d'ailleurs impropre. C'est en effet un minuscule bout de cuir de buffle, taillé en pointe, — autrefois, un bec de plume — qui vient frotter la corde et la mettre en vibration. Ce simple élément de cuir, bouilli et dur, est collé dans l'âme de la règle, lamelle médiane du sautereau qui, obéissant à un ressort (autrefois une soie de sanglier), vient s'escamoter en arrière à l'instant où, le doigt quittant la touche, le sautereau reprend de lui-même sa position première.

Coiffée d'un morceau de molleton, la tête du sautereau déclenche automatiquement et soulève un fil de laiton au bout duquel pend un étouffoir. Celui-ci affecte la forme d'un petit maillet recouvert de feutre. La touche vient-elle à être frappée, l'étouffoir, poussé par la tête du sautereau, est instantanément projeté en l'air. Si le doigt abandonne la touche, de tout son

(1) Ces tables sont aujourd'hui constituées d'un assemblage de vingt à vingt-cinq pièces ou lamelles de bois collées à la gélatine, puis vernies.

(2) Sur le double échappement, nous ne pouvons que renvoyer au volume de P. Locard *(Le Piano)*, paru en cette collection.

poids l'étouffoir retombe, et empêche la corde de vibrer plus avant. Automatismes qui fonctionnent en beaucoup moins de temps qu'il ne faut pour les décrire. Quelquefois l'étouffoir est double.

Contrairement à la réputation que parviennent à lui créer ceux qui ne le connaissent qu'imparfaitement, le clavecin n'est point monotone : les différents registres permettent des oppositions qui sont sources de vie. Ce qui différencie le registre, c'est sa hauteur dans l'échelle des sons, et par là-même la qualité de son timbre. Comme dans l'orgue, le clavecin se trouve centré sur le huit pieds : soit une famille ou une série de cordes qui constitue le fond sonore de chacun des claviers (dans l'instrument d'église, on entend par « huit pieds » une suite de tuyaux dont le plus grave mesure 8 pieds de hauteur).

Cette voix fondamentale qui chante au centre de l'instrument est « accompagnée » par une voix plus grave, d'une octave, et une autre plus aiguë, d'une octave également : le seize pieds ici, le quatre pieds là. Avec son *plenum*, 4, 8, 16, le clavecin constitue donc comme un symbole des trois âges de la vie : la jeunesse, la maturité, la vieillesse. Au centre, la génération qui travaille sans perdre haleine. A ses côtés les ascendants qui de leurs bras puissants viennent de temps à autre donner des preuves de leur vigueur et de leur lente expérience ; et plus loin, les descendants qui jettent des notes claires, et savent entraîner. Trois systèmes de cordes ainsi superposées sur la table : 4, 8, 16. D'où trois barres de sommier ou chevalets, auxquelles le facteur vient fixer ces cordes, trois barres consolidant la table d'harmonie (1), et épousant la courbe concave de notre coffret pentagonal.

Ces cordes, de cuivre (2) ou d'acier, livrent passage à autant de « jeux » de sautereaux qu'il y a de « registres » dans le clavecin. Chaque registre correspond à un jeu, ou à une série de sautereaux. Ceux-ci sont maintenus dans leur position de repos par une coulisse, horizontale, percée d'autant de cases qu'il y a de sautereaux. Coulisse qui répond à l'action d'une des sept pédales dont dispose le claveciniste. Mais alors que dans l'orgue l'exécutant tire un jeu, ou pousse sur une pédale pour faire « parler » un registre, dans le clavecin c'est un système contraire qui prévaut. La tirasse accrochée *détruit* l effet du registre, *supprime* le jeu.

(1) Ces chevalets sont collés et vissés sur la table.
(2) Les cordes en cuivre rouge, qui n'existaient pas jadis sont aujourd'hui filées. Quant à leur grosseur, on dénombre de nos jours vingt numéros de cordes de cuivre, et dix numéros de cordes d'acier.

Dans le grand clavecin de concert, la première rangée de sautereaux en partant du fond de l'instrument, répond au seize pieds du premier clavier, la deuxième série au quatre pieds, la troisième au huit pieds ; la quatrième fait parler un huit pieds du second clavier ; et plus en arrière, la cinquième commande l'autre huit pieds du clavier secondaire qui est dit *luthé*.

Enfin un mécanisme qui vient en permanence mordre sur l'un des huit pieds de l'instrument, donne naissance au registre dit « de Staccato » ; celui-ci, par l'intermédiaire d'une pièce de feutre qui étouffe la corde près du sillet, amenuise la sonorité et la rend plus grêle.

A chacun de ces six « jeux » correspond une pédale. Une tirasse centrale permet d'accoupler entre eux les claviers, comme dans l'orgue. Ajoutons qu'une ou plusieurs barres longitudinales recouvrent le talon de chacun des étouffoirs, pour leur défendre, — sous l'action d'une attaque brutale — de s'élever trop haut, et par là-même pour interdire aux sautereaux qu'ils tiennent sous leur férule de quitter leur alvéole.

*
* *

Comme tout seigneur, il parle de haut, cet instrument. Il ne vient pas à nous. Il faut aller à lui. Il ne s'impose pas par je ne sais quelle facilité qu'il porterait en lui. Il en impose par la somme de difficultés que l'interprète doit vaincre pour le bien mettre en valeur. Il paraît un peu sec, sans grandeur, et ses gestes semblent guindés, mesurés, prévus. Il n'ouvre pas ses portes à chacun : on dirait presque qu'il n'admet que les initiés, et qu'il prend facilement des mines d'aristocrate. Il est pourtant l'instrument de tous, l'instrument de la danse, et celui de la musique populaire. S'il semble aujourd'hui réservé à quelques sages ou quelques privilégiés, c'est qu'il vient tout juste d'être appelé à une vie nouvelle. Il était hier partout, au temple, à l'église, chez le bourgeois, chez l'artisan, au théâtre, aux champs comme à la ville. Ecoutez-le à nouveau : il vaut la peine d'entendre sa voix. Mais ne le manie pas qui veut. Le claveciniste contemporain doit être pianiste autant qu'organiste. Pianiste pour la technique que l'instrument exige, pour la célérité que suppose sa mécanique légère. Organiste pour les substitutions continuelles que requiert son jeu, pour les ornements dont sa musique est saupoudrée, pour la registration que ses différents jeux autorisent. Registrer, c'est projeter un motif, mettre dans l'ombre un accompagnement et baigner en pleine lumière un chant ; registrer, c'est utiliser à bon escient des possibilités sonores, et pourvoir à des mélanges

de sonorités qui mettront l'œuvre à son avantage. Registrer, c'est donc analyser la musique d'abord, et rechercher le passage, le contrepoint, le contrechant, l'accord qui pourraient rendre plus expressif un texte.

Alors, si l'œuvre est ainsi mise en valeur, si les ornements sont résolus avec sagacité, si des respirations fragmentent le discours pour en faire saillir l'essentiel, si le phrasé répond aux intentions souvent cachées de l'auteur, si le toucher vient en accentuer les angles ou en polir les contours, si les articulations de l'interprète ne laissent rien à désirer, le clavecin doit reprendre aux côtés de l'orgue la place qui lui avait été réservée au XVII[e] s. ; il peut, aux côtés du piano, dans la musique ancienne, comme dans la littérature contemporaine, prétendre aux plus hautes destinées.

***

Alors cet ensemble de cordes pincées dont jusqu'alors vous dénonciez la sonorité percutante, vous apparaîtra comme noyé de lumière et riche d'une secrète poésie. De ce chœur de cordes grattées, un à un vous entendrez les harmoniques se dégager : la rondeur des huit pieds, l'étincelle qui jaillit des quatre pieds, et la légèreté dont ils enveloppent toute musique, la majesté qu'impose le seize pieds, et la puissance qu'il dégage. Cet orgue « de cordes et percussions » n'a pas son pareil dans d'autres instruments.

Par excellence serviteur de la polyphonie, le clavecin favorise la marche parallèle de plusieurs voix dont aucune ne domine sa voisine. Mais il ne demeure pas seulement l'instrument de l'intellectualisme. Quand il le faut, il peut être pittoresque, et décrire ; il sait dire la joie, et par ses registres, comme par ses claviers, chanter les moindres nuances du cœur. N'allez pas croire qu'au seul piano des romantiques aillent les sanglots, les soupirs et les larmes... En écoutant le claveciniste, ne vous laissez pas rebuter par ce que vous ne connaissez pas. Laissez-vous prendre par un tambourin, une courante, une gigue, un exercice, une sonate, arrêtez-vous aux *Barricades mystérieuses*, regardez passer *Ninon* ou *Sœur Monique ;* laissez-vous emporter par une *Fantaisie chromatique*, une *Toccata*, ou bercer par le *Rossignol en amour ;* entendez ce vieux thème populaire ou ce pieux cantique, qui vingt fois repassera déformé, enrichi ; écoutez ces puissants accords, qui déversent à vos côtés les anneaux concentriques de leurs harmoniques ; tout est ici ombre et lumière, tout est rythme et joie, tout est de qualité ; le rêve comme la tempête, la douleur comme l'amour,

Chapitre II

HISTOIRE ET FACTURE

Dans toute histoire des instruments à cordes avec clavier, une distinction doit être d'abord apportée entre deux types que l'on tend trop facilement à confondre, et qui n'ont entre eux que ces deux points communs : les cordes, le clavier. Voici d'une part monocorde, manicordion, clavicorde, piano forte et piano : instruments dans lesquels le son provient de la percussion d'un marteau contre une corde. Né au XIVe s., le clavicorde disparaît à la fin du XVIIIe devant le piano forte, qui cède lui-même la place au piano romantique, cinquante ans plus tard. Sur tous ces instruments les nuances sont possibles.

Voici d'autre part toute la famille des clavecins, instruments dans lesquels les cordes se trouvent pincées par le sautereau. Nous n'entendons parler ici que de cette dernière famille.

Alors intervient une question de terminologie. A l'époque classique, trois instruments coexistent qui en appellent au même principe. Dès les origines, le *clavecin* semble affecter la forme que nous avons décrite dans le premier chapitre : plus important que ses frères, il est porté par un piètement, et possèdera deux claviers à la fin du XVIe s. De forme pentagonale irrégulière, l'*épinette* est un instrument de moindre importance, et riche d'un seul clavier. Plus réduite encore, la *virginal* est un instrument de forme rectangulaire ou pentagonale à un clavier.

A ces trois corps sonores, une origine commune : le psaltérion des anciens, auquel un clavier aurait été adapté, dont les touches faisaient l'office du doigt, qui jusqu'alors pinçait les cordes du primitif instrument de musique.

Voilà d'ailleurs qui explique mal l'origine du mot « clavecin », puisque le *cembalum* désigne en italien le tympanon, instrument dont les cordes étaient *frappées* par de petits maillets. Toujours est-il que ce tympanon-psaltérion, enrichi d'un clavier, porte alors le nom de *clavicembalum*, ou *gravicembalum*, d'où le

français a fait : *clavecin*, l'allemand : *clavecymbel*. Plus douteuses les origines des mots *épinette* et *virginal*. Les uns ont voulu voir dans le premier l'instrument dont la corde était mise en vibration par une épine (bec de plume, ou de cuir). Les autres ont soutenu que l'invention de l'épinette revenait à un certain Spinetus, facteur vénitien du XVI^e^ s. La virginal, — employée surtout en Angleterre — aurait été l'instrument de prédilection d'Elisabeth (ce qui est exact, mais l'instrument paraît antérieur à la reine). Faut-il admettre qu'il ait été par excellence aux mains des jeunes filles de l'Ile, et que la qualité de l'interprète eut un jour donné son nom à l'outil ? Hypothèse qui paraît autant fragile que puérile.

En Angleterre, c'est la virginal qui prévaut ; sur le continent l'épinette, du moins dans les premiers siècles, soit aux XV^e^ et XVI^e^ s. Puis, le clavecin tend à s'imposer en maître, plus sonore que l'épinette, plus ample que le clavicorde : il semble pourtant avoir un certain mal à détrôner en Angleterre la virginal.

Sur ces trois instruments, nous donnent également des indications les textes des poètes, écrivains, littérateurs, les descriptions des musicographes, quelques miniatures et tableaux, enfin les documents techniques que certains chercheurs commencent de mettre au jour, et qui apportent autant de précisions que les instruments eux-mêmes : ceux qui ont traversé les siècles et qui, sous le couvert de l'amélioration, ont fait l'objet de retouches parfois peu heureuses.

***

Est-il téméraire de prétendre que virginal, épinette et clavecin ont vu le jour au milieu du XIV^e^ s. dans l'Europe occidentale, à l'heure où le grand orgue prenait place sur les jubés de nos cathédrales ? Mais alors, ils ne portaient pas encore les noms par lesquels nous entendons les désigner aujourd'hui : *échiquier*, *dulcemer*, voilà les termes utilisés par nos chroniqueurs. Les Allemands diront toujours *klavier*, et par là ils évoquent tout instrument à clavier, qu'il soit orgue, clavicorde, épinette ou clavecin. Sous le nom de *virginal*, les Anglais jusqu'au XVIII^e^ s. désigneront également tout instrument à cordes avec clavier. Au XVIII^e^ s. le clavecin porte pour eux le nom d'*harpsichord*...

Si tout détail d'ordre technique nous échappe au XV^e^ s. — à l'exclusion de ceux que nous fournit, au milieu du siècle, l'astrologue des ducs de Bourgogne, Arnault de Zwolle —, nous assistons dans les trois siècles qui suivent à une « montée en

flèche » de leur production et de leur diffusion. Au XVI^e s., l'art vocal polyphonique, alors à son apogée, voit s'élever un concurrent dans l'art instrumental. Jusqu'alors, les instruments servaient à doubler les voix, à les remplacer. Voici qu'une vie personnelle leur est impartie et qu'ils décident de courir leur chance en solitaire.

Dans le domaine de la facture, les expériences se multiplient : flûtes traversières, violons, grand orgue à trois claviers, épinettes et clavecins à deux claviers... Bornons-nous à ces quelques exemples. Ils suffisent à situer dans l'histoire musicale le siècle de la Renaissance.

Au XVII^e s. nos instruments trouvent à augmenter leur clientèle. Et les modèles de se multiplier à l'instant même où facteurs et luthiers cherchent à accroître la qualité. XVII^e : siècle de la raison. L'expérience n'est plus de mise : c'est le jugement qui prévaut, c'est le bon sens qui décide. Virginal, épinette et clavecin se ressentent de cette logique. Ces instruments permettent l'interprétation de toute musique, et si leur prix est plus élevé que d'autres, — leur jeu moins subtil, leur accord moins délicat, leur entretien moins onéreux leur donnent la préférence. Jusqu'alors le luth l'avait emporté sur l'instrument à clavier. Entre eux le combat s'engage, et le XVII^e s. assiste à ce duel qui donnera finalement la victoire au clavier.

Cinquante ans il est roi. Mais dans l'édifice majestueux qu'il construit, des lézardes apparaissent dont il est responsable, ce dont les concurrents vont profiter. Si le clavecin a remplacé le luth, le piano forte doit d'ici quelques années l'emporter sur le clavecin. La fin du XVIII^e s. sonne le glas de nos cordes pincées.

*
* *

La plus ancienne épinette connue — celle d'Alessandro Pasi, de Modène —, datée de 1493, est conservée au Musée de Pérouse. Le plus ancien spécimen de clavecin enrichit à Londres le Musée Victoria and Albert. Daté de 1521, il a été construit à Rome par Jérôme de Bologne. Un autre Musée de la capitale anglaise (Musée Donaldson) possède un clavecin de Trasuntino, de 1531. Enfin, la Collection Heyer de Cologne se fait gloire d'exposer un clavecin de 1536, dû au talent de D. Pisaurensis. Ajoutez à cet ensemble une épinette de 1520 conservée à Milan, et au Musée du Conservatoire de Paris une épinette de 1523 signée de Fr. de Portalupis, un clavecin de 1533, œuvre rare de D. Pisaurensis, ainsi qu'un clavecin vertical de Pratensis (1533), et vous aurez la liste des plus anciens instruments à cordes avec clavier qui existent de par le monde.

L'Italie serait-elle la terre nourricière de ces facteurs, auxquels Paris donne le nom d' « épinétiers » ? De fait, voici d'autres pièces célèbres qui viennent d'outre-monts. Le Musée du Conservatoire de Paris, le Musée Victoria and Albert gardent chacun jalousement un grand clavecin du Vénitien Antonius Baffo. Et si plusieurs épinettes italiennes du XVI^e^ s. enrichissent la collection anglaise, le Conservatoire des Arts et Métiers de Paris montre aux visiteurs de son musée un clavecin de B. Floriano, daté de 1572. A Londres enfin, voici la virginal aux armes de Guillaume, duc de Clèves (1516-1592), et voici un modèle plus petit, l'octave de l'épinette (ou *ottavina*), qui appartient à la fin du siècle.

D'autres pièces existent qui sortent de l'atelier des célèbres. facteurs anversois, les Rückers sur lesquels on compte revenir plus loin. Les textes, les pièces d'archives, les instruments figurés complètent aisément notre documentation pour le siècle de la Renaissance, et nous apportent la preuve, pour la France, que l'école des « épinetiers » ou facteurs parisiens n'était pas moins célèbre que celles de Flandres ou d'Italie.

Epinette et virginal possèdent en règle générale un clavier dont l'étendue varie de trois octaves et une quinte, à quatre octaves et une quarte (1). Les cordes sont disposées longitudinalement par rapport au clavier. Une corde par note, dans tel instrument ; deux cordes géminées à l'unisson dans tel autre. A Anvers, les Rückers en font sonner une troisième à l'octave. Voici donc constitué le chœur 8 et 4, auquel plus haut nous avons fait allusion. L'art consiste pour le facteur à faire pincer la corde par le bec de plume, au point d'ébranlement jugé le meilleur. Si le sautereau attaque la corde trop près des claviers, elle émet un son mat et métallique. Une certaine onctuosité est obtenue si la corde est grattée plus loin. Les clavecins du XVI^e^ s. étalent avec ostentation leurs quarante-cinq touches, mais ils semblent surtout s'enorgueillir de leur double « jeu » de notes. Ici, comme à l'orgue, le second clavier paraît indispensable. Par un système de leviers, fort simple, on peut tirer à soi le clavier supérieur, et mettre ses touches en contact avec celles du clavier inférieur. Comme à l'orgue aussi, les registres autorisent l'interprète à varier la sonorité. Ainsi que dans le vulgaire portatif à tuyaux, les coulisses contenant les sautereaux se laissent tirer à l'extérieur des châssis par une pomme ou un bouton situés dans le prolongement de la barre.

(1) L'épinette la plus réduite mesure 1 m. 20, la virginal 0 m. 45. L'une et l'autre ne possèdent qu'un jeu.

Il suffit de tirer de quelques millimètres le registre pour l'empêcher de parler.

Au XVII^e s., si clavecin, épinette, virginal prennent une telle importance dans la vie musicale, c'est qu'ils ont trouvé leur équilibre, et que celui-ci leur est assuré par des maîtres. Il semble que tout l'honneur en revienne à ces Anversois, les Rückers, cités plus haut. L'ancêtre de la dynastie a pour prénom Hans. Il est né à Malines vers le milieu du XVI^e s., et voit sa production s'intensifier à la fin du XVI^e s. De ses quatre fils, Andreas le Vieux et Hans le Jeune s'adonnèrent au métier paternel durant la première moitié du XVII^e s. ; et il sera continué par un petit-fils, Andreas le Jeune, et un petit-neveu qui répond au nom de Jean Couchet. Sans attribuer à la firme des Rückers la création du grand clavecin à deux claviers, et à registres, il est juste de rappeler ici la dette de reconnaissance que nombre de clavecinistes du XVII^e s. lui ont. Et notre premier grand musicographe, un religieux minime, le P. Mersenne, n'a qu'à se pencher sur l'instrument qui lui arrive des plaines du Nord, pour nous donner à son sujet des précisions techniques infiniment plus riches que celles dont nous faisait profiter un siècle auparavant l'Allemand Virdung (1511). Dans le livre III de son *Harmonie Universelle*, les détails savoureux abondent. On devine la joie du religieux à prendre des mesures, pincer et soupeser des cordes, comparer leur qualité, vérifier un mécanisme, prendre en main un sautereau, éprouver sous l'ongle la qualité d'un bec de plume, reconnaître celle de l'ivoire ou frapper la table d'harmonie avec l'index pour en surprendre la résonance. Et l'on devine qu'il aime à comparer instruments d'Anvers et instruments de Paris, sortis des mains d'un R. Denis, d'un Lorillart, d'un Potin ou d'un Dugué !

Le châssis qui contient l'instrument est sans fond. Sur quelques *tringles*, le facteur a collé la table, percée en son centre de la *rose* où l'artisan vient parfois déposer sa signature. Sur la table il a tendu ses cordes : en voici une, deux, ou trois séries de quarante-neuf ; elles peuvent être de sept à huit grosseurs ; laiton, acier, fil, on va même jusqu'à employer du boyau ! Autant de sautereaux, autant de guides et de logements sur la coulisse. Deux petites ailes en peluche ou en drap collées sur la tête du sautereau, servent à étouffer le son lorsque celui-ci regagne sa logette. Pour gratter la corde, c'est la plume de corbeau qui prévaut. Des quarante-neuf touches des claviers, les unes, diatoniques, sont à l'accoutumée noires, les autres, chromatiques, blanches. Comme à l'orgue et au clavicorde, la première octave ne possède pas tous ses tons et demi-tons :

celle-ci est dite *courte ;* c'est dire que ses cinq ou six premières touches — qu'elles soient diatoniques ou chromatiques — donnent les éléments essentiels d'une gamme, et délaissent les tons sur lesquels on ne module guère : ainsi trouve-t-on fréquemment pour douze notes théoriques les six touches suivantes : *ré, mi, fa, fa* dièze, *sol, do.* Pour gagner encore de la place, il arrive même que le facteur vienne à scinder en deux parties égales une touche chromatique : la portion antérieure fait parler un *fa* dièze, la portion postérieure un *ré*... Mersenne n'est pas avare de renseignements quant aux différents « jeux » qui sont l'attrait du clavecin. Les rangs de cordes de huit et de quatre pieds forment le centre sonore de l'instrument. On les joue séparément, ou accouplés. L'octave grave (le seize pieds) apparaît dès la fin du XVI^e^ s. Mersenne prend plaisir à énumérer ces jeux nouveaux, colifichets risibles, imitations naïves dont on entend « enrichir » un instrument qui doit être bon à toute musique. Ici comme à l'orgue. Mais avec des mécanismes, qui nous échappent souvent. Les Allemands sont plus que nous experts en ce genre de machineries ! On introduit dans ce temple tendu de cordes déjà, des jeux de viole, de luth, de harpe, de théorbe, voire des tuyaux. On cherche à y adapter la roue, l'archet et toute sorte d'étouffoirs. On marie l'orgue au clavecin... Où n'irait-on pas ? Pourquoi ne pas superposer trois claviers, pourquoi ne pas imposer aux sautereaux un travail double, et demander à chacun de pincer deux cordes, pourquoi ne pas « jouer » des différentes grosseurs et qualités des cordes ? En somme, la mécanique étant ce qu'elle est, et réduite à sa plus simple expression : corde, sautereau, on peut tenter toute expérience.

Dans cet immense champ ouvert à l'initiative du facteur, il faut pourtant faire la part entre l'essentiel et le superflu. C'est à fixer l'essentiel, deux claviers de quarante-neuf touches, trois ou quatre registres de 8 et 4, qu'ont travaillé les « épinétiers » du grand siècle. Voilà ce que nous enseignent tant de clavecins et d'épinettes aujourd'hui conservés dans les collections des Musées de Paris, Londres, Bruxelles, Leipzig. Ici et là les beaux instruments sont signés non plus, comme au XVI^e^ s., de noms italiens, mais des Rückers. Faut-il citer à Londres les deux claviers du Rückers qui appartint plus tard à Haendel, la virginal de John Loosemoor (1655), l'épinette de John Player ? Faut-il retenir à Bruxelles le Rückers de 1610, au Musée de Cluny le Rückers de 1628, au Conservatoire de Paris l'épinette de Rückers (1610), le clavecin de Rückers daté de 1590, un autre du même (1612), commandé au facteur par Marie de Médicis pour le mariage de la future infante d'Espagne ?

Faut-il enfin, pour mémoire, rappeler que telles collections particulières, françaises ou étrangères, possèdent des Rückers en parfait état de marche, et n'est-ce pas ici l'occasion d'exprimer un vœu : celui de voir classer au rang des Monuments Historiques, ces œuvres rarissimes (il en est une centaine dans le monde), témoins d'une époque, d'une civilisation, d'une société ?

La dernière amélioration d'importance dont les facteurs du XVII[e] s. font bénéficier l'instrument, affecte leur accord. Question qui depuis deux siècles soulève des discussions passionnées parmi les théoriciens. Ce n'est pas le lieu de les ranimer, mais de rappeler seulement que le problème présente deux aspects qui se compénètrent. Le violoniste oppose le *ré* dièze au *mi* bémol. Le claveciniste doit ici avouer son impuissance. Quelques tentatives pour « briser » tous les demi-tons de l'octave sont restées sans lendemain : l'instrument à quart de ton n'est point viable.

Mais comment parvenir à un « tempérament égal » dans lequel *ré* dièze se peut confondre avec *mi* bémol ? C'est ici qu'interviennent, après les théoriciens et les hommes de science, les facteurs. Si l'on accorde le clavier en assurant aux quintes successives une justesse absolue, l'on aboutira à un *si* dièze qui ne concorde pas avec l'*ut*. La solution consiste donc à diminuer de quelques commas chaque quinte, et par voie de conséquence d'augmenter les tierces... Affaire d'oreille, affaire d'intuition, où la main du facteur doit témoigner à chaque pas de son habileté. Le tempérament « égal » permettra de jouer en tous tons, ainsi que l'exigent dès la fin du XVII[e] s. maints compositeurs français autant qu'allemands, précurseurs du grand Bach, l'immortel auteur du *Clavecin bien tempéré*.

De sorte que vers 1690-1715, le clavecin — de même que l'orgue — connaît une période d'apogée, qui explique et annonce les grands chefs-d'œuvre musicaux à venir.

Car du point de vue technique, le XVIII[e] s. n'a guère innové. Le registre de seize pieds devient monnaie courante. Les pédales qui introduisent ou suppriment les registres viennent faciliter le jeu. Sur le sautereau, la plume de corbeau laisse la place à la pointe de cuir, afin d'obtenir une sonorité plus douce, et si Pascal Taskin n'est pas le père de cette transformation, il s'en fait le propagateur à Paris. Le *ravallement* est une opération « pratiquée » par tous les facteurs du XVIII[e] s. — organiers comme épinétiers —, qui, désireux d'agrandir les monuments du XVII[e] s. que leurs clients leur donnent à restaurer, les enrichissent de quelques notes graves, à quoi correspondent ces douze et seize pieds, qui doivent amplifier la portée de

l'appareil sonore... Ces quelques progrès réalisés, la facture du clavecin tend plus au raffinement qu'à l'innovation. Un seul exemple nous le prouvera : si le clavier a été porté à cinquante-cinq, puis à cinquante-neuf touches, les différentes grosseurs de cordes se sont multipliées jusqu'à quatorze : cuivre ou acier...

Nombreux sont aux XVII^e^ et XVIII^e^ s. encore les artisans qui vivent de la fabrication du clavecin : on s'en voudrait, après les Rückers et les Couchet, de ne pas citer pour l'Italie Rosso, Zanetti, Tacani, Cristofori (l'un des inventeurs du piano forte), le Romain Zenti, Giusti, Sodio ; pour les Flandres les Heinemann, Bull et Haghens, Dulcken, Bremer, Delin et Taskin ; pour l'Allemagne G. Silbermann, Hass, Gleichmann, Hildebrand, J.-N. Bach, Osterlein ; pour l'Angleterre Schudi, Broadwood, Hitchcock, Townsend, les Kirkman ; pour la France Richard, les Blanchet, Marius, N. Dumont.

L'instrument est aussi meuble d'apparat. Pas un qui ne ressemble à son voisin. On imagine sans peine qu'une fois le clavecin, l'épinette ou la virginal terminés, le client, sur la demande ou le conseil du facteur, s'adresse au menuisier, à l'ébéniste, puis au peintre. Et combien d'opérations d'ordre artistique suppose la « finition » du corps sonore ! Le châssis, les pieds du meuble sont livrés à l'ébéniste ; la console des claviers aux travailleurs de l'os, de l'ivoire, de l'écaille ou de la nacre ; les couvercles aux peintres, qui se chargent d'y apposer figures et paysages, scènes mythologiques, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Car l'instrument doit être ouvert : des pinceaux illustres sont appelés à le décorer : Brueghel, Rubens, Teniers, S. Rosa, Van Dyck, font au clavecin flamand une réputation aussi grande que les Rückers. Les devises, les monogrammes, les signatures, les dates apportent à cette décoration un élément nouveau. Certaines épinettes n'ont-elles pas été rehaussées de pierres précieuses ?

*
* *

Aujourd'hui, « réédité » par quelques firmes françaises (1), allemandes et anglaises, le grand clavecin de seize pieds, est là qui sollicite à nouveau les musiciens. Les peintres ont disparu. Seule la qualité du bois rend plus attrayant l'extérieur du meuble. Les pieds-de-biche ont laissé la place à des pieds-droits. L'écrin s'est comme simplifié. Par contre, si l'on a donné à la

(1) Depuis 1920, la maison Pleyel de Paris a construit environ soixante-dix clavecins.

caisse — de nos jours en hêtre (1) — une épaisseur plus grande, ainsi qu'à la table d'harmonie, et si l'on a eu le tort de laisser ouvert le fond de l'instrument, d'ingénieuses adjonctions ont été réalisées dans le mécanisme : deux vis ont été par exemple adaptées au sautereau, dont l'une permet d'avancer ou de reculer à volonté le bec de cuir, dont l'autre règle sa hauteur... L'ensemble de la table d'harmonie, des barres et des chevalets se trouve maintenant cerné par un cadre de fonte, dont certains discutent d'ailleurs le bien fondé puisqu'il agit sur la sonorité de l'instrument. A vrai dire, seul le cadre permet de tendre suffisamment les cordes pour assurer au clavecin le diapason moderne.

Sur cet instrument ressuscité, qui fait éclore déjà en tous pays d'Europe des pages où circule une sève nouvelle, trois siècles de musique ancienne peuvent être évoqués... De cette musique, quelles sont les origines, quels sont les premiers artisans, quels sont les maîtres ?

(1) En hêtre les chevilles et les chevalets; en cormier les sautereaux ; en tilleul les touches.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE. ORIGINES ET APOGÉE

Chapitre III

ORGUE OU CLAVECIN ?

La musique est fonction de l'instrument. Elle n'existe que parce que l'instrument lui donne une raison de vivre. Avant de crier au génie du compositeur, crions au génie du facteur. Des deux artistes, c'est lui l'homme indispensable. Son labeur, son esprit intuitif, ses recherches stimulent le compositeur, et conditionnent chez celui-ci le travail de la création. Il est rare que le facteur de talent se soumette aux volontés du compositeur. Il est rare que ce dernier ne profite, en sa musique, des innovations instrumentales du premier.

Aux trois grandes périodes de l'histoire de la facture des instruments à cordes avec claviers, correspondent dans les pays d'Occident trois grandes époques dans celle de leur musique. Mais on constate que les secondes marquent un temps de retard sur les premières. Et c'est logique... Si les premiers types achevés du clavecin ou de l'épinette « moderne » apparaissent entre 1450 et 1520, les premières pages d'une musique spécialement adaptée

aux instruments à clavier voient le jour entre 1530 et 1580. Si les facteurs anglais, parisiens et flamands semblent donner une impulsion nouvelle à nos instruments entre 1580 et 1600, la musique inspirée par ces derniers connaît sa pleine floraison entre 1620 et 1690 et encore faudra-t-il ici subdiviser en deux cette longue période. Enfin, si les derniers perfectionnements sont apportés au clavecin (tempérament égal, seize pieds, étendue de cinquante-cinq touches, ravallement) entre 1670 et 1710, c'est entre 1710 et 1742-1746 que les chefs-d'œuvre voient le jour. Ceux-ci émanent d'un groupe de cinq compositeurs internationaux : Couperin, Rameau, Haendel, Bach, Scarlatti, qui tient dans l'histoire de la musique pour instrument à clavier une place équivalente à celle d'un Lassus, d'un Vittoria, d'un Palestrina dans l'histoire de l'art polyphonique au XVI^e s.

Cette étude se défend de vouloir constituer un livre d'érudition. Plus modestement, c'est à une initiation de la musique de clavecin que l'on souhaite intéresser le lecteur. A travers des phalanges de théoriciens, de compositeurs, d'interprètes, on aimerait le guider. Mais on perdrait son temps à vouloir lui présenter chacun de ceux qui eurent ici leur mot à dire. Ce n'est pas un labyrinthe qu'on lui propose de traverser pour atteindre cette constellation à cinq étoiles qu'on disait plus haut ; c'est par de longues et claires avenues qu'on pense le guider. Il serait donc vain de procéder ici à une énumération de noms. Seule doit compter l'œuvre de qualité.

*
* *

En exergue à ce chapitre consacré au XVI^e s., nous avons inscrit ces mots : orgue ou clavecin ?

Ils pourront étonner dès l'abord. Malgré quelques affinités précitées plus haut, il ne paraît pas y avoir instruments plus différents que l'orgue et le clavecin. Le premier, par le côté calme et majestueux de ses timbres, implique l'idée religieuse. C'est l'instrument du culte : il est statique par excellence. Le tuyau parle tout le temps que la note reste abaissée au clavier. Par le côté scintillant de ses sonorités, le second révèle le monde profane. C'est l'instrument de salon : il est mobile par excellence. Deux fois grattée la corde par le bec de plume, le son va s'amenuisant, même si le doigt reste collé à la touche. Pourtant, clavecin et orgue se confondent en l'esprit de l'homme de la Renaissance. C'est un seul et même artiste qui touche ces instruments. Ils exigent un semblable doigté, un même art de la substitution, une même connaissance de la registration. Clavecin et orgue constituent des instruments synthétiques : on les emploie à l'église, comme au concert profane, chez le bourgeois, comme chez le noble. Ici et là, des « tablatures » identiques. De mêmes coutumes, un même langage. Pendant plus d'un siècle, les compositeurs écrivent, « réduisent », transcrivent, pour *clavier :* entendez par là l'épinette comme le clavicorde, le clavecin comme le portatif, la virginal comme l'orgue. Le jour où le clavecin se sera désolidarisé de l'orgue, une nouvelle période de son histoire s'ouvrira.

Mais jusqu'alors, il se confond avec lui. Voici qui nous évitera de nous appesantir sur un sujet, sur une époque que nous avons en cette même collection (1) traités ailleurs.

(1) *L'Orgue*, coll. « Que sais-je ? »

*
* *

Entre le profane et le sacré, la limite n'existe pas aux XV^e^ et XVI^e^ s. aussi rigoureuse que l'ont forgée nos esprits modernes. Pour les deux types d'instruments à clavier, il semble qu'il y ait, dès l'abord, deux destinations. Dans un ensemble vocal, l'orgue et le clavecin, tout comme le trombone et la flûte, peuvent intervenir : pour renforcer ou soutenir une partie. Aux voix, on aime, dans les motets, comme dans les chansons ou les madrigaux, à mêler les tuyaux et les cordes. D'autre part, une indépendance complète sera parfois laissée aux joueurs d'orgue ou d'épinette, puisqu'à l'image du luth, leur outil est instrument d'harmonie propre à recevoir plusieurs voix. On y peut donc « réduire » un ensemble vocal. Mais ces chœurs polyphoniques transcrits ne gagnent pas toujours au clavier. Les valeurs longues s'y enlisent. Devenue instrumentale, cette musique primitivement vocale paraît languir. L'idée vint tout naturellement de l'habiller de quelque ornement. Sans doute le joueur d'orgue ou de clavecin conserve l'essentiel du texte, respecte le thème ou la teneur ; mais il « colore » la partie supérieure ; il l'enrichit de traits volubiles, l'assouplit en brisant son rythme premier, la surcharge de quelques accords pleins. Et tout naturellement les commentaires des œuvres religieuses trouvent place à l'orgue ; ceux des œuvres profanes au clavecin, et ces derniers affectent un air de famille avec la musique de luth. Les transcriptions d'œuvres vocales donnent naissance à différents genres prisés par les organistes comme par les clavecinistes. Dans le *ricercar* — qui s'adapte, il est vrai, mieux à l'orgue — chaque partie du thème liturgique s'orne de timides

contrepoints en imitation : et ces « colorations » varient d'un épisode à l'autre. Entre chaque fragment viennent s'intercaler de brefs épisodes faits de quelques accords. Cette forme de plus en plus travaillée prendra parfois le nom de fantaisie ou de caprice. Au clavecin, c'est la chanson polyphonique, la frottole ou le madrigal dont on aime, par ce genre de transcription, à perpétuer le souvenir ; la « canzon da sonar » allait être promise à un bel avenir. Ici, chacun des vers de la chanson est matière à une présentation nouvelle, et, bien souvent le thème se dissimule sous les diminutions dont on entend le fleurir. Il n'est pas rare de voir traiter cette canzone comme une série de couplets, donnant matière à autant de variations, ponctuées que seront chacune de celles-ci par un retour du thème, en manière de refrain. Sur les quarante-cinq touches de l'épinette ou du clavecin, nos auteurs « improvisent » de brillantes « chansons » instrumentales, après s'être inspirés du canevas vocal que leur offrent un Loyset Compère, un Sermisy, un Josquin.

Aux côtés de ces transcriptions d'œuvres vocales, le XVI^e^ siècle a fait une place aux œuvres instrumentales autonomes. Le prélude libre est une courte pièce destinée à précéder l'interprétation du motet ou de la chanson : deux figures s'y heurtent, ou s'y succèdent. L'une cherche son bien dans une formule homophonique, une succession d'accords liés et pleins, l'autre dans une suite de motifs animés, tour à tour ascendants et descendants. En bref, les différentes notes qui réalisent l'accord, peuvent être groupées, former un agrégat, ou bien elles peuvent s'étaler avec complaisance : accords posés ou décomposés. Ici les voix se réunissent en un point ; là elles s'éparpillent et s'écoulent en un flot mélodieux. Plus ample, la *toccata* fait place, à

côté de ces deux modes d'expression, à un troisième : des épisodes en style d'imitation, un travail plus écrit, viennent enrichir cette page qui tend à prendre une extension que les autres genres connexes n'ont pas connue ; large improvisation avec alternance d'épisodes pompeux, d'accords majestueux, de roulades ou de calmes méditations, la *toccata* du XVII^e^ s. ne laissera pas que d'être une des formes essentielles de la musique pour clavecin.

Mais aux transcriptions d'œuvres vocales, et aux formes autonomes, ne se bornent pas les possibilités de notre instrument à cordes et clavier. Celui-ci est apte à faire danser. Il prêtera main forte, s'il le faut, à ces groupes d'instruments mélodiques qui déjà se sont réunis pour « sonner » une pavane ou une gaillarde. Pincées par le sautereau, les cordes sont bonnes à lancer le rythme et à le maintenir. Couplets et refrain n'offrant point même valeur sonore, une saine registration permettra d'intensifier les accents du refrain. Voici tout d'abord les danses anciennes : basses danses, gaillardes, saltarelles, ou danses paysannes comme la morisque, la romanesca, la piva. Bientôt se constituent des groupements, des binômes réalisant un rapprochement entre une danse lente (pavane, passamezzo) et une danse rapide (gaillarde, courante). A la mesure binaire, un peu lourde, on oppose la mesure ternaire, plus alerte. Il est pourtant des mouvements lents à trois temps comme la *sarabande*, ou comme la *chacone*. Cette dernière, avec le retour obstiné de son thème à la basse, recueillera bien des suffrages...

Tels sont les genres où vont puiser les artistes, tant organistes que clavecinistes entre 1450 et 1580. Le champ se montre déjà d'une inépuisable richesse, mais tous ne l'ont pas cultivé de même manière. Dans cette histoire d'une littérature naissante,

la palme semble revenir aux spécialistes du clavier, les Allemands, et aux maîtres de toute musique instrumentale, les Italiens.

C'est Conrad Paumann, l'organiste de Nuremberg († 1473), qui, très habile joueur de clavecin, laisse sous le titre de *Fundamentum Organisandi* une sûre méthode pour développer un contrepoint, et des transcriptions de chansons. Ses leçons ont porté des fruits. A preuve les œuvres de Kotter, le musicien de Fribourg en Brisgau qui ne se contente pas de transcrire des chansons de Josquin des Près, ou d'Isaak, mais qui écrit des danses, des fantaisies. Il faudrait encore citer là les productions de Hofhaimer, l'organiste de l'Empereur, celles de ses élèves, celles de Buchner, Luscinius, Kleber, les livres de tablature des célèbres « coloristes » du dernier tiers du XVI^e^ s., B. Schmid, Ammerbach et Paix. Les uns et les autres font une large place aux transcriptions de canzone françaises et de madrigaux italiens. Mais ils n'ont garde d'oublier les danses, quelle que soit leur origine et dans ces recueils allemands voisinent des thèmes — ou des rythmes — qui viennent d'Angleterre, de France, de Hongrie, d'Italie.

Avant même l'arrivée du Flamand Willaërt à Venise (1527), la ville des lagunes se distingue aussi par l'audace de ses créations. Marco Antonio da Bologna publie des ricercari, des transcriptions de canzone françaises et de frottole pour divers instruments, parmi lesquels notre *clavycembalum* n'est pas oublié. A Venise également paraît en 1540 un grand recueil en quatre parties où ont été réunies quantité de pièces destinées aux instruments à clavier, et signées de Segni, Willaërt, Parabosco, Benoist et Cavazzoni. Ce dernier est fils de Marco Antonio. Deux ans plus tard, il publie à l'exemple

paternel deux livres de ricercari où passent, aux côtés d'une transcription de la chanson de Passereau *Il est bel et bon*, des poèmes d'une profonde expression mélancolique. Combien plus apprêtée, combien plus froide et dépourvue d'âme, la musique instrumentale d'un Willaërt ou d'un Buus à la même époque ! Ils préparent pourtant sans qu'ils s'en puissent douter, une étonnante floraison de musique pour instruments à clavier : celle qui va naître d'ici quelques années sous les doigts des organistes de Saint-Marc-de-Venise : Andrea († 1586) et Giovanni Gabrieli († 1612), l'oncle et le neveu, et Cl. Merulo qui, dans le temps, s'intercale entre ces deux musiciens. Tous les trois écrivent sans doute pour leur instrument de prédilection : celui dont le matériel sonore vibre sous l'action de l'air. Mais ils apparaissent surtout comme les organisateurs de deux ou trois formes, qui s'adaptent aussi bien à l'instrument à cordes qu'à l'autre. Ces artistes cherchent l'architecture, l'équilibre et, une fois qu'ils ont satisfait leur besoin de construction et imposé un cadre à leur pensée, ils ne reculent devant aucune fantaisie d'écriture ; quelque chose de leur personnalité transparaît derrière ces ricercari en trois parties, où le thème en augmentation vient comme asseoir la polyphonie, derrière ces canzone pleines de lumière, ces toccate qui savent être tour à tour calmes et passionnées. On admire la souplesse des sujets, la tournure populaire de certaines mélodies, le captivant parfum que dégage une musique de danse ou une fantaisie qui n'est autre, chez le Florentin Maschera, qu'un portrait (la *Berenice*). De cette musique où la part est faite égale à la sensibilité et à la raison, où les passages encore archaïques alternent avec les plus ingénieuses trouvailles, nous donnent une idée non seulement les

pages des Gabrieli et de Merulo, mais toutes celles que le théoricien Girolamo Diruta a réunies dans son traité *Il transilvano* (1593-1609), où voisinent des exercices de contrepoint, et des exemples empruntés aux meilleurs auteurs de l'Italie.

Contemporaines de Marco Antonio da Bologna et de Willaërt, les publications de Pierre Attaingnant, le premier imprimeur de musique en France. En l'année 1531, cet éditeur qui s'était fait connaître par des recueils de chansons et motets mis en tablature pour le luth, n'hésite pas à lancer sur le marché parisien sept livres de tablature « pour le jeu d'orgue, espinette et manicordion ». Si les trois derniers paraissent destinés à l'église — donc à l'orgue plus spécialement — les quatre premiers nous proposent en exemples les meilleures pages du répertoire des clavecinistes au temps de François Ier. Voici d'une part soixante-dix chansons transcrites, et, de l'autre, trente-deux danses. Aux compositeurs en vogue, ils empruntent les productions qui ont recueilli le succès et ils les commentent. Ils manient l'accord et les traits avec autant de dextérité que les Vénitiens ; ils déposent sur la mélodie ces broderies qui en rendent plus significative la ligne ; ils font avec bonheur rebondir un rythme, notamment dans ces pavanes, ces gaillardes, ces branles et ces basses danses auxquelles leur instrument précis imprime une fermeté et une aisance propres à mettre en mouvement les couples. Malheureusement, Parisiens et Normands, Lorrains et Bourguignons, ces clavecinistes ne livrent pas leur nom : pas même leur sobriquet. On imagine sans peine que les musiciens les plus en vue, — un Ant. de La Haye, un Jean Dugué, un Langlais, un Thomas Campion dit Mithou, au service du roi ou du dauphin — se livrent quotidiennement devant leur prince à ce

genre d'adaptations musicales, qu'ils y brillent, et contribuent par là, autant que les scholae à diffuser la pensée musicale française, sous forme de chansons et de danses, que tous les étrangers se font à cette époque un devoir d'insérer dans leur tablature.

Car le jeu de l'épinette tout comme celui de l'orgue, suppose une véritable science. Et dans toutes les tablatures que le XV^e^ et le XVI^e^ s. nous ont conservées, on relève ce désir naturel qu'ont l'éditeur et le compositeur de transmettre aux autres les rudiments d'un art qui en est à ses débuts. Ces compositeurs nous apparaissent professeurs autant que théoriciens. Et cette remarque vaut aussi pour les Espagnols. Au XVI^e^ s., la cour de Madrid connaît un particulier éclat, et les relations avec les Flandres, les Pays-Bas, sont causes d'enrichissement constant. A côté de nombreux villancicos et cantarcillos chantés avec accompagnement instrumental, voici toute une suite de pièces transcrites pour la vihuela ou grand luth, pour l'orgue et le clavecin. C'est L. Narvaez de Grenade, c'est Juan Bermudo, qui, dans la première moitié du XVI^e^ s., apprennent à leurs contemporains à écrire des ricercari, des differencias (variations) sur des thèmes de chansons. En 1557, c'est Luis Venegas qui, dans un célèbre traité, édicte des règles pour le doigté, des principes de notations qui serviront à l'interprétation de la musique de clavecin. Il est un des premiers à divulguer les compositions de l'aveugle de l'Escurial, l'organiste de Philippe II, A. de Cabezon († 1566). Les clavecinistes y pourront relever tel *tiento* ou prélude grave, une manière de ricercar en style d'imitation ou telle *variation*, telle glose d'une mélodie populaire, qui leur enseigneront que l'Espagne de Philippe II ne méconnaît pas l'art du clavier. Un Thoma de Santa Maria cherche à y intéresser

ses élèves, en un traité dont les exemples qu'il signe personnellement sont savoureux (*Arte de tener fantasia*, 1565). Si l'austérité des contemporains de Philippe II et de sainte Thérèse apparaît dans certaines œuvres d'orgue de l'époque, les recueils de danses et de villancicos évoquent déjà la brûlante ardeur des rythmes hispaniques.

Chapitre IV

LES PRÉCURSEURS DES « CINQ »

Nous venons de voir qu'aucune barrière ne sépare au XVI^e s. le domaine des deux instruments à clavier, car le clavecin se contente de répéter ce que l'orgue a imposé. Voici pourtant qu'au XVII^e s. — sous l'action des Rückers — épinette, virginal et clavecin acquièrent une indiscutable personnalité : dès lors ces instruments viendront à se désolidariser peu à peu de leur trop encombrant voisin et la perfection de leur facture attirera nombre de compositeurs qui vont s'efforcer à créer, aux côtés d'un style organistique, une esthétique clavecinistique. Mais on conçoit que le départ ne peut se faire d'une manière subite entre ces deux mondes. Ou plutôt, il existe en Europe des pays où le clavecin obtient dès le début du XVII^e s. son autonomie. Il en est d'autres, pour lesquels une certaine confusion demeure au cours du siècle, entre les tuyaux et les cordes. Au premier groupe appartiennent l'Angleterre et la France. Au second les Pays-Bas, l'Italie, l'Allemagne.

Jusqu'alors, dans l'histoire de la musique pour instruments à clavier, nous n'avons pas encore relevé la trace d'un artiste éprouvé. Le XVI^e s. possédait des défricheurs. Le XVII^e s. va connaître des individualités marquées : en Angleterre un

Byrd et un Bull, dans les Pays-Bas un Sweelinck, en Italie un Frescobaldi, en Allemagne un Froberger et un Pachelbel, en France un Chambonnières, un Louis Couperin.

Chacun de ces maîtres a su grouper autour de lui des disciples, fonder une école. Celle-ci connaît ses lois, obéit à un esprit, révèle une tendance. Croirait-on que l'on puisse au clavecin parler un langage si différent en Angleterre, en France, en Italie ? Pourtant le fait est là ! La musique tend à n'être plus, comme aux XVe et XVIe s., l'expression d'un idiome international : elle revêt ici ou là un caractère national.

La période que nous envisageons dans ce chapitre s'étend sur plus d'un siècle : 1580-1710. On devine quelle lente, mais sûre ascension elle décrit, pour aboutir à l'expression supérieure d'un art qui sera servi par les Cinq Grands dont on citait plus haut les noms. Mais dans cette copieuse histoire de cent trente années, au cours desquelles le clavecin doit peu à peu acquérir l'autonomie, il y a lieu de distinguer comme deux époques, dont l'une — celle des créateurs — s'inscrit entre 1580 et 1650, l'autre, — celle des imitateurs et des disciples — s'échelonne entre 1650 et 1710. Dans les pages qui suivent, nous serons donc conduits à étudier dans une première partie la musique de clavecin en Angleterre, dans les Pays-Bas, en Italie, en Allemagne, en France, durant la première moitié du siècle ; et, dans une seconde partie, revenant à chacun de ces pays, présentés dans un ordre identique, nous nous efforcerons de mettre en lumière les transformations du style et du langage durant la seconde moitié du siècle.

Plus qu'au XVIe s., les artistes du XVIIe s. voyagent. Et de ces déplacements continus, la musique n'est pas la dernière à profiter. A l'époque précédente,

c'est l'Italie qui avait attiré les musiciens des Flandres et d'Allemagne. Elle continuera certes à exercer le même pouvoir d'attraction. Mais d'autres pôles apparaissent où la pâte, également riche, doit aussi lever. Un Vénitien, D. Memo, avait donné l'exemple au début de la Renaissance, par le voyage qu'il avait accompli en Angleterre, puis en Espagne (1523). Un Cabezon avait accompagné son maître Philippe II à Londres (1554) ; des Néerlandais, des Flamands étaient descendus jusqu'à Madrid. Mais voici que des Anglais passent le détroit et s'installent sur le continent, tant à Rome qu'à Anvers ; des Néerlandais travaillent à Venise, des Romains vont prendre contact avec les Flandres, des Allemands, après leur passage en Italie, gagnent la France. Chacun de ces artistes ambulants est porteur d'un germe qui fructifiera en terre étrangère. Chacun sème son bien, sans se soucier de ce que produira la récolte. Et parfois en un même champ — une forme — deux écoles nationales se heurtent, s'enrichissent, se fécondent...

Du point de vue formel, le claveciniste du XVII^e s. va confirmer les conquêtes du XVI^e s. Alors, la musique « pure » gagne toujours plus avant du terrain. Et celui-ci s'étend entre la fantaisie et la fugue, entre l'œuvre la plus libre et l'œuvre la plus construite. Comme son nom l'indique, la *fantaisie* ouvre sa porte à toutes les formules, à toutes les innovations, à toutes les brusqueries. C'est une page improvisée en laquelle se succèdent des styles heurtés. Plus organisé nous semble le *capriccio*, qui comporte peut-être plusieurs parties où l'on relève un certain sens de la construction, si des langages très différents parfois le servent encore. Soumise à un cadre plus strict, la *canzon da sonar* emprunte son thème, comme l'indique son nom, à une chanson : mais

voici que bien souvent, ce sujet se contente d'affirmer une certaine allure populaire, sans plus appartenir au domaine de l'art vocal. Ce thème donne matière à de nombreuses transformations rythmiques. Il est traité dans un style d'imitation qui l'apparente au ricercar, à la fugue. L'ampleur et la qualité du travail qu'il admet nous permet de supposer que bientôt la canzone fécondera une autre forme (la sonate). Pourtant la rigueur de l'écriture demeure encore le propre du *ricercar*. Le dépouillement qu'il autorise semble dépasser l'horizon des clavecinistes : ils n'auront garde pourtant d'abandonner cette forme, quitte à en rendre plus expressives les lignes. La pratique du ricercar suppose une écriture châtiée, pure de toute compromission. Voilà plus qu'il n'en faut pour aborder la *fugue*. De cette forme ultime de musique pure, le XVII^e^ s. découvre au clavecin — autant qu'à l'orgue — toutes les lois, les finesses, comme les difficultés et les limites. Elle appartient par excellence aux partisans de la beauté abstraite, à ceux qui mettent plus de joie à entrelacer des lignes idéales, qu'à évoquer le coucou, ou faire danser leurs contemporains.

Pourtant, le XVII^e^ s. n'oublie pas les rythmes de danse. Il est au clavecin un grand organisateur de rythmes. C'est là qu'ont trouvé leur champ d'élection ces pavanes et ces gaillardes, ces allemandes et ces courantes, ces sarabandes et ces chacones, ces menuets, ces gigues, ces ballets et ces canaries, jusqu'alors « sonnés » par d'autres instruments. La danse demeure cette réjouissance à laquelle toutes les classes de la société viennent demander un délassement. On danse à la cour, comme à la ville, comme aux champs. Cette chorégraphie suppose un élément sonore qui entretienne le rythme et qui le varie. Pour éviter la monotonie, l'on aimera

grouper en un même ensemble une série de mouvements opposés. Au XVI^e s. déjà nous avions vu se succéder pavane et gaillarde, passamezzo et courante. Au XVII^e s., un nouveau cadre surgit qui groupe l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue : formes premières à quoi peuvent se mêler, suivant l'inspiration du compositeur, sa nationalité, des formes secondaires, comme bourrée, passacaille, menuet. Cette succession de danses, confiées d'abord au luth, passera tout naturellement au clavecin. Non sans difficultés... Malgré son accord difficile, sa tablature inaccessible aux amateurs, le luth connaît encore une vogue considérable au XVII^e s. : c'est sur le terrain de la *suite* qu'il vient s'opposer au clavecin, ne lui laissant finalement la victoire à l'aube du XVIII^e s. que devant l'engouement véritable qu'il avait fait naître. Jusqu'au bout pourtant, il lui imposait sa manière de s'exprimer, puisque dans la *suite*, le claveciniste emprunte aux luthistes la tonalité unique, qu'explique pour une large part la difficulté qu'éprouvaient ces derniers à accorder leur instrument.

Le troisième domaine où le clavecin triomphe est celui de la variation : à ce système musical le XVII^e s. va donner corps. Le problème consiste, on le sait, à broder sur un même thème une série de couplets. Le clavecin doit y prêter avec une facilité que ne laisseraient point supposer ses possibilités restreintes et sa palette monochrome. C'est à la fin du XVI^e s. pourtant que la variation prend son essor ; elle trouve dès l'abord à s'alimenter à une double origine : variations sur un thème populaire, variations sur un thème de danse. En travaillant avec méthode l'art de la variation, les clavecinistes sont loin de se douter qu'ils ouvrent à la musique instrumentale, à l'orchestre même, un champ d'une

inépuisable richesse. La musique religieuse elle-même n'a pas été la dernière à profiter de leur conquête : si le thème populaire choisi est en effet d'essence sacrée, la variation gagne et féconde le choral.

Musique pure, musique de danse, variations, voilà les cadres qui s'offrent à nos musiciens. Ils ne les ont pas tous pratiqués au même instant dans les grands pays que l'on a dits plus haut. Mais ils les ont tous connus. Voici les créateurs de la première moitié du XVII^e^ s.

*
* *

Les Anglais semblent les premiers à se libérer de la tutelle de la musique vocale et de la musique d'orgue. De cette brusque irruption d'une école de clavecinistes dans l'Ile, quelles peuvent être les causes ? Faut-il voir dans l'établissement d'une église protestante une raison suffisante à la désaffection que subit la littérature de l'instrument à tuyaux ? Faut-il saluer, dans la diffusion d'une forme — la variation — un élément figuratif qui affecte davantage les cordes que les tuyaux ? Comment expliquer la subite disparition, après 1630, de l'école des virginalistes ? et que le mouvement musical en Grande-Bretagne, après un départ si prometteur, ait été par la suite si desséchant ? Comment expliquer que le *Fitzwilliam Virginal Book* — ce manuscrit en lequel un des membres de la famille papiste, Tregian, a transcrit, au premier tiers du XVII^e^ s., trois cents pièces de ses contemporains pour le clavier — semble offrir les productions d'un milieu manifestement catholique ? Autant de questions qui restent sans réponse. Une première certitude cependant : parmi les virginalistes, nom-

breux furent ceux dont les convictions les ont détournés du protestantisme, au point de voir certains d'entre eux chercher refuge sur le continent. Une seconde certitude : en faisant profiter de leurs conquêtes les artistes néerlandais, les virginalistes se sont situés à l'origine d'un vaste mouvement progressiste qui devait féconder toute la littérature des instruments de musique à cordes avec clavier en Europe. Une forme qui avait, en Angleterre, pris tout son essor, devait en permettre l'éclosion : la variation. Une troisième certitude enfin : il n'y a pas à s'étonner que la variation ait surtout enrichi l'univers de la virginal. Ce petit instrument dont le clavier ne dépasse pas quarante-cinq notes, et dont les proportions réduites expliquent la sonorité modérée, semble peu fait pour mettre en valeur des mouvements lents. Il appelle au contraire des pièces volubiles, en lesquelles les notes sautent prestes et joyeuses, comme pour mieux occuper l'oreille de l'auditeur. C'est par une agglomération de traits, de gammes, de séquences, de hoquets, de passages en imitation, de mordants, de pincés et d'ornements de tout genre, c'est par des contretemps, des accords brisés, des superpositions et des enchevêtrements de rythmes, c'est par des alternances de figures binaires et ternaires, par des répétitions de notes et de broderies, par l'utilisation du triolet et du sextolet que l'on pourra capter l'attention de celui qui écoute. En bref, il nous semble que si la *variation* tient à l'origine sa fortune d'un instrument : la virginal, c'est que la sonorité trop ténue de celui-ci ne permettait pas de tenir le son ; la résonance des notes pincées étant ici assez brève, il a semblé naturel aux artistes, pour combler des vides, de *broder* avec le véritable arsenal de figures qu'on vient de dire. Sachons

gré à M. Ch. Van den Borren de nous en avoir détaillé les différents types en un livre qui fait autorité.

Les virginalistes doivent-ils être tenus pour les *créateurs* de la variation instrumentale ? Ou bien ont-ils emprunté ce mode de langage à Cabezon, qui le pratiquait avec dextérité et qui avait accompli un voyage en Angleterre avec son maître en 1554 ? Faut-il voir dans la variation anglaise un dérivé des *diferencias* et des *gloses* espagnols ? Jusqu'à quel point celle-ci ne doit-elle pas sa vie à l'Italie ? Ces trois pays auraient-ils au même instant opéré cette nouvelle conquête ? Si tel était le cas, la palme n'en reviendrait pas moins aux virginalistes, qui ont doté cette forme de moyens d'expression, et de procédés figuratifs que leurs émules étrangers n'ont jamais à ce point développés.

Décrivant le *Fitzwilliam Virginal Book*, Ch. Van den Borren s'exprime ailleurs de la manière suivante : « Danses, fantaisies, motets, préludes, airs variés ou amplifiés, plain chant liturgique, défilés et mascarades, inventions contrapuntiques et pont-neufs, tout le répertoire de la Renaissance a passé sous les dix doigts des virginalistes. » Un art d'une originalité et d'une fécondité que l'on ne retrouvera jamais plus en Angleterre. Un art qui étonne par la fièvre qui le fait bondir, un art qui n'a rien de dramatique, mais qui séduit par son caractère d'intimité ; un art spontané, résolument jeune, qui respire la joie...

La première génération de ceux qui le servent est dominée par William Byrd (1542-1623), organiste de la Chapelle Royale, poète lyrique, « unique par ses contemplations », qui sait décrire, mais surtout évoquer *(The Bells)*, qui fait ses délices des harmonies tendres et rêveuses. Dans la seconde,

voici peut-être les plus grands noms de l'école : P. Philips, J. Bull et Gil Farnaby qui ne feront pas oublier d'ailleurs un raffiné qui s'en fut en Italie quelques temps : Thomas Morley (1557-1602). Catholique qui a dû fuir la persécution et chercher refuge à Rome, puis à Anvers, Philips (vers 1555-1628) a été organiste du gouverneur Albert : son art propose une synthèse entre l'austérité du ricercar, le chromatisme du madrigal et la ligne ornementale de la toccata des Italiens. Doué d'une autre personnalité, John Bull (le Liszt des virginalistes), fut organiste de la Chapelle Royale (1563-1628). Ses convictions religieuses lui firent un devoir de s'installer à Bruxelles, puis à Anvers. Fort, abondant et généreux (les *Buffons*), il impose au chétif instrument ses conceptions originales, excelle dans la variation (trente variations sur le thème de *Walsingham*), où se mêlent des atmosphères de fête, des murmures de ruisseaux, des récits naïfs, des marches rythmiques à contretemps. Sa *Chaise royale* est d' « une allure irrésistible, avec ses fanfares, ses galopades, son écriture si audacieuse dans la simplicité ». (Hoérée.) Gil Farnaby (vers 1569-après 1598) est plus spirituel : il a pour lui la grâce, la verve, la spontanéité ; il sait être populaire, fantasque, clownesque ou ascétique *(Sur le Quai de Saint-Paul)*. La troisième génération a pour chef Orlando Gibbons (1583-1625), virginaliste à la cour, aussi pénétrant que romantique avant la lettre... Parmi ces musiciens « ivres de mouvement », il faudrait encore citer Tallis, Tomkins et Richardson, enfin le poète de la nature Munday *(Fantaisie sur le beau temps)*.

Philips apparaît sur le continent dès 1591 et Bull dès 1613. C'est expliquer en partie l'influence que doit exercer la musique anglaise sur la musique

néerlandaise. Le grand maître d'Amsterdam, J.-P. Sweelinck (1562-1621) prend pour objet de l'une de ses variations une pavane de Philip ; quant à Bull, il a composé une fantaisie sur un thème de fugue de Sweelinck. Est-ce assez dire les relations qu'ont entretenues les deux familles d'artistes ? Mais entre l'école anglaise et celle des Pays-Bas, une différence existe qui ne saurait échapper : dans l'œuvre comme dans l'esprit de Sweelinck, le départ est encore impossible à opérer entre l'orgue et le clavecin. Sans doute deux chorals figurés en appellent exclusivement à l'orgue, et huit séries de variations profanes au clavecin ; mais ses treize fantaisies, comme ses onze toccate « conviennent à titre égal à l'orgue et aux instruments à cordes pourvus de clavier ».

Que J.-P. Sweelinck ait accompli ou non un voyage à Venise (on en discute aujourd'hui), peu importe : ses fantaisies et ses toccate nous prouvent que l'art des Gabrieli et de Merulo n'avait plus de secrets pour lui. Style en imitation, diminutions, augmentations, contrepoint double, contre-sujet, tous les principes des Italiens sont par lui appliqués. Mais ces cadres, il les anime et leur donne la vie par l'heureuse utilisation qu'il fait de tout l'appareil figuratif des virginalistes. Dans ses fantaisies et ses toccate, il prêche la doctrine italienne en employant un vocabulaire anglais. Par contre, dans ses variations de chansons et de thèmes à faire danser, il semble oublier ses « maîtres » ultramontains, à l'exclusion de quelques enchaînements qui trahissent l'influence de Frescobaldi.

Contrairement aux Anglais, l'organiste de la Grande Eglise d'Amsterdam emploie surtout la variation de type mélodique : ici le thème paraît toujours au soprano, orné ou non de broderies.

Parmi les plus belles séries, citons *Unter den Linden grüne*, *Ich fahr mich über Rhein*, *Est-ce-Mars ?* et surtout *Mein junges Leben hat ein End*, le chef-d'œuvre du genre. Si les Anglais ont semblé parfois désordonnés dans leurs compositions, combien Sweelinck nous paraît briller par des qualités de pondération et de sérieux. Il tire sa force des limites qu'il sait imposer à son inspiration. Il peut paraître pédant. Mais il sait être tendre et sensible. Son harmonie, loin de se mouvoir dans une ambiance équivoque comme celle des Anglais — ce qui n'allait pas, il faut le dire, sans un grand charme — loin d'évoluer entre les modes ecclésiastiques et une prédominance pour le majeur-mineur, se ressent de la « nécessité du plan tonal ». Sweelinck affirme ses convictions. Il n'emprunte pas au passé. Il veut regarder l'avenir. Ce théoricien se montre prêt à abandonner les séductions modales et leur imprécision, pour suivre le chemin de la sagesse,... et de la modernité !

De Sweelinck, il faut rapprocher Peter Cornet († 1626), l'organiste de la Cour de Bruxelles, dont la fantaisie et la toccata, minutieusement élaborées, s'adaptent au clavecin aussi bien qu'à l'orgue, et qui a laissé pour le premier de ces instruments deux courantes variées, qui évoquent l'art des Italiens autant que des virginalistes.

C'est qu'en effet, depuis soixante ans l'Italie dicte ses règles au monde musical. Venise a parlé tout au cours du XVI^e^ s., et les exemples qu'elle a proposés portent leurs fruits. Sans oublier l'organiste vénitien G. Picchi, auteur de *Balli* pour clavecin, ni l'organiste napolitain M. Trobaci, auteur de huit gaillardes et de partite, saluons en Girolamo Frescobaldi le véritable successeur des Gabrieli et de Merulo. C'est un Romain, moins un successeur

respectueux des formules qui ont eu cours dans la villes des lagunes, qu'un créateur qui trouve en lui-même, beaucoup plus que chez son maître Luzzaschi, de quoi alimenter une œuvre qui fait encore l'admiration de tous (1583-1643). Et nous ne voulons pas parler des pages destinées à l'orgue. Le clavecin suffit. Il en est beaucoup d'ailleurs qui s'adressent aux deux instruments. Par là, Frescobaldi doit être rapproché d'un Sweelinck. Par là seulement. Quant au reste, il s'oppose manifestement au rhéteur d'Amsterdam. Ce n'est pas qu'il l'a méconnu. Car il a fait, aux côtés de son bienfaiteur le cardinal G. Bentivoglio, un voyage dans les Flandres de juin 1607 à juin 1608, avec deux séjours profitables à Anvers et Bruxelles. Tout porte à croire qu'il a pris le soin de rencontrer le célèbre Néerlandais, et qu'il a entretenu des relations avec P. Philips. Son style est trop riche de réminiscences anglaises pour qu'il n'ait pas étudié à loisir le comportement des virginalistes devant une épinette... Organiste de Saint-Pierre de Rome depuis 1608, il conserve ce poste jusqu'à sa mort.

Le clavecin ne l'attire pas moins que le modeste instrument à tuyaux qui résonnait sous ses doigts dans l'immensité de Saint-Pierre. Aux cordes pincées, il sait communiquer tous les trésors de sa sensibilité et joindre en un tout harmonieux la fantaisie italienne aux jeux archaïques du contrepoint des polyphonistes. Si Monteverde sut à la même époque dégager des profondeurs d'une polyphonie qui s'épuisait toute la richesse de l'art lyrique moderne, Frescobaldi sut d'un instrument réduit tirer des poèmes et des méditations, dont le pouvoir d'émotion, après trois siècles, ne cesse d'étonner.

Mises à part quelques danses séparées, comme des courantes, des passacailles, des chacones, des bal-

lets, des gaillardes, son œuvre pour clavecin groupe d'une part des ricercari, canzone et caprices, de l'autre des variations ou partite sur des airs populaires, enfin des toccate. Écrites sans doute avant le voyage dans les Flandres, les premières œuvres n'ont vu le jour qu'en 1615 ; les dernières sont posthumes (1645).

Dans les *Ricercari* et *Canzoni francese* (1615) il s'apparente encore aux Vénitiens : la fragmentation du discours, et l'égale exploitation de chaque épisode, voilà plus qu'il ne nous en faut pour nous apprendre qu'il a lu Gabrieli. Dans certaines pages, il utilise le thème comme une teneur vocale du moyen-âge. La même année pourtant, Girolamo nous présente un autre visage dans son premier Livre de *Toccate* et *Partite* pour le clavecin. Ces douze toccate suffisent à prouver que c'est moins l'intellectuel qui prime en cette curieuse figure, que le poète lyrique, le fantaisiste génial. Il n'y a plus à parler de diminutions telles qu'un Merulo pouvait encore les utiliser, mais d'une série de rythmes d'un dessin flexible, de lignes d'une souplesse continue. Quelques traits, quelques groupes de notes, quelques enchaînements et voilà toute l'âme vibrante de ce poète. Et comme pour nous assurer qu'il sait à la fois cultiver plusieurs jardins, il fait suivre ses toccate de quatre séries de variations sur les airs bien connus de la *Romanesca*, le *Ruggiero*, la *Monicha*, la *Follia :* des figures plus serrées font les frais de chacune de ces partite au centre desquelles il aime à « travailler le rythme et confondre les accords ».

Neuf ans plus tard, il s'en prend à une autre forme, celle du *caprice*, qui marque un retour à la musique polyphonique et dans le cadre duquel il va s'efforcer à résoudre certains problèmes d'ordre linéaire ou harmonique. Comme il apparaît différent

dès lors, l'auteur de ces caprices sur l'hexacorde *ut, ré, mi, fa, sol, la*, sur les retards, sur les dissonances ! Ne va-t-il pas jusqu'à obliger l'exécutant à improviser une cinquième partie qu'il lui faudra chanter et «faire entrer» quand bon lui semblera ! Quel curieux homme ! Plus loin par contre, il nous propose un caprice sur le chant du coucou ! Et ces récréations prennent fin avec des partite sur des thèmes populaires (la *Spagnoletta*) ou sur une basse flamande !

Plus séduisant le moderne Frescobaldi des toccate ! Un nouveau Livre paraît en 1627. Il comporte une réédition du premier, auquel il ajoute ballets, courantes, passacailles, caprices *(La Battaglia)* ; puis un second volume, en lequel pour la première fois il trace une ligne de démarcation entre l'orgue et le clavecin. Pour l'orgue, des *toccate per l'elevazione*, des versets pour le *Magnificat*. Pour le clavecin, des toccate, des canzone, des ballets, des gaillardes fort courtes, des courantes et une partita qu'il intitule *La Frescobaldia* (cinq couplets). Certaines variations affectent l'allure d'un mouvement de danse : et dans cette imitation heureuse, on peut voir une des origines de la *suite* pour clavecin. Mais il faut encore en ce livre s'arrêter aux *toccate*, à la cinquième, à la sixième, à la neuvième, improvisations d'une émouvante liberté, musique de rêve, d'une inégalable variété de figurations rythmiques, par lesquelles le clavecin perd toute la sécheresse que l'on pourrait lui reprocher et acquiert une souplesse, une poésie qui en font l'instrument des confidences ! Il faut, avertit en sa préface l'organiste de Rome, commencer la toccata comme un adagio, en arpégeant les accords, puis se laisser aller à son propre sentiment. Point de rigueur, mais beaucoup de liberté dans la réalisation des cadences, des

ornements, des trilles. Que les deux mains ne cherchent pas toujours à parler au même instant. Que les hésitations digitales soient une image de celles du cœur ! Que l'interprète s'arrête à son gré et profite d'une cadence. En somme, toutes les règles du *rubato* sont prévues en cet avant-propos.

Les dernières canzone dont il enrichit ce volume, et qu'il faut rapprocher de celles qui verront le jour deux ans après sa mort, appellent finalement une remarque. A les comparer à celles par quoi il avait complété en 1615 son Livre de ricercari, il apparaît que leur auteur a réalisé d'immenses recherches dans le sens de la fugue moderne. Ces dernières canzone qui vivent de plusieurs épisodes contrapuntiques comme les premières et qui connaissent de continuels changements de rythmes, offrent à notre admiration autant d'expositions de fugues ou d'épisodes qu'il y a de paragraphes dans l'œuvre : l'épisode central apparaît comme un divertissement sur le thème principal, acheminement vers la fugue classique, telle qu'en fixera les lois l'immortel J.-S. Bach.

Ces pages ultimes ont été éditées en 1645 par Al. Vincenti, un disciple de Girolamo. Un autre de ses élèves, B. Grassi, avait, du vivant de Frescobaldi (1628), publié un volume de chansons à une, deux, trois et quatre voix, réduites en partitions pour être exécutées par toutes sortes d'instruments.

John Bull, Sweelinck, Frescobaldi ! Que d'êtres divers au même instant ! Que de conceptions de la beauté, de l'homme, de la nature au clavecin ! A ces trois héros du début du XVII^e^ s., l'Allemagne peut-elle opposer un chef d'école ?

L'Angleterre et l'Italie avaient conquis leur indépendance grâce à l'action de plusieurs artistes de génie, qui, forts d'une tradition puisée ou non

chez eux, avaient réussi à forger une langue originale, des formes nouvelles, et, par là-même à créer une école nationale. Sur cette voie, l'Allemagne ne les pourra pas suivre. Pour n'avoir pas encore réalisé leur unité politique, les pays germaniques se plieront difficilement à une discipline artistique, séduits qu'ils seront tantôt par l'Italie qui a exercé sur l'Autriche et l'Allemagne du Sud un incontestable potentiel d'attraction, tantôt par la France et par les Pays-Bas. Parmi les artistes *des* Allemagnes, deux tendances apparaîtront dès le début du XVII^e^ s. : la première en appelle au classicisme de Frescobaldi notamment. La seconde à la fantaisie de Sweelinck, à la liberté toute romantique des virginalistes. Sur le tout, la *suite française* exerce son action tyrannique. A l'exclusion d'un Steigleder, d'un Kindermann et d'un J. Klemme, qui semblent destiner leur production à l'instrument à tuyaux, il n'existe aucune barrière entre l'orgue et le clavecin.

Musique éclectique qui s'abreuve à des sources très différentes et qui souvent dépend du passage, du voyage d'un artiste étranger qui veut aux Allemands imposer sa manière de voir, comme le Flamand Samuel Mareschal, qui fut organiste à Bâle, comme l'Anversois Carolus Luython, qui sera maître de chapelle à Prague. Musique nourrie de littérature hétérogène, et qui dépend cette fois-ci du séjour et du travail à l'étranger d'un artiste allemand et qui en rapporte une manière de penser et un métier dont ses propres élèves pourront ensuite profiter.

Voici les italianisants. L'organiste d'Augsbourg Ch. Erbach a sans doute été en Italie à la fin du XVI^e^ s. Il en a rapporté des ricercari, des canzone, des fugues qui disent son admiration pour Gabrieli. C'est avec Andrea Gabrieli qu'a travaillé Hans Leo

Hassler (1564-1612), l'aîné de trois frères compositeurs, qui tiendra les orgues d'Augsbourg, de Prague et de Dresde ; ses *ricercari*, à l'orgue comme au clavecin, disent sa fidélité à la mémoire du Vénitien.

Voici les anglicisants. Originaire de Halle, Samuel Scheidt (1587-1654), prend le chemin d'Amsterdam dès l'âge de vingt ans. Organiste quarante-cinq ans dans sa ville natale, c'est là qu'il publie sa *Tabulatura Nova* en 1624. Aux côtés de nombreux chorals d'orgue, le claveciniste trouvait ici fantaisies, fugues, toccate, variations. De cette dernière forme il renouvelle le climat. A chaque strophe de partita, il s'applique à donner un sens. Loin de concevoir la variation comme un champ ouvert à toutes les expériences et à la succession de brusques et passagères coloratures, il éprouve le besoin d'une architecture raisonnée. De couplets en couplets il saura varier et ménager l'intérêt. A chaque instant il en appelle à Sweelinck et par son intermédiaire, il emprunte aux virginalistes. Mais il va plus loin que ces maîtres, car il sait être fougueux, il parvient à se contenir, retrouve la rigueur du Néerlandais, mais y ajoute une délicatesse qui nous révèle sa connaissance de l'Italie. Non loin de Scheidt, il faudrait encore situer ceux qui, organistes de l'Allemagne du Nord, ont appris à la même école. Pour le clavecin, M. Schildt (1592-1667), organiste de Wolfenbüttel, J. Praetorius († 1651), organiste à Hambourg, P. Siefert (1586-1666), organiste à Dantzig, et surtout H. Scheidemann (1595-1663) qui touche l'orgue de Sainte-Catherine de Hambourg, ont laissé quelques variations, quelques fugues ou des danses, par quoi ils rendent un hommage discret au maître d'Amsterdam.

Au même instant, la France assiste à la naissance d'un mouvement qui doit porter ses plus beaux

fruits d'ici soixante années. Depuis les modestes travaux des organistes anonymes publiés par Attaingnant, l'art du clavecin n'a pas eu l'heur de s'épanouir. Un Le Jeune, un Du Caurroy, un Guillet écrivent pour « les instruments », sans les nommer. On se contente de battre sur l'épinette des musiques de danse. Le sceptre est toujours détenu par les luthistes. Ils ont toutes les faveurs d'un public qui s'initie à la musique instrumentale que lui révèlent les ballets de cour. Le luth a de ces discrétions qui émeuvent nos Français. Les suites qu'on y égrène groupent de brefs mouvements de danses, qui suggèrent plus qu'elles n'expriment, comme l'a fort bien dit A. Pirro qui, définissant tout l'esprit de la musique française passée et à venir ajoute :

« Luthistes et clavecinistes finissent par tirer avantage de leur fragilité. Ces fils, qui sous les doigts se rompent sans cesse, l'auditeur les renoue comme il lui plaît. Mais le jeu des évocations et des sous-entendus exige de part et d'autre une singulière finesse. Tandis que l'Italien subit la fascination, et que l'Anglais réclame des prodiges d'adresse, l'auditeur français vient en aide à l'artiste. L'œuvre ne prend figure qu'en lui et par lui. C'est à cause de cela que certaines pièces nous paraissent maintenant un peu trop pauvres. Il faut savoir les écouter pour savoir ce qu'elles contiennent en puissance et pour l'esprit, et parfois pour le sentiment. »

La musique française se propose de peindre au clavecin, comme dans un motet, un objet défini. Point n'est la peine de s'épancher très avant. L'œuvre doit être de qualité. A tout instant, il faut savoir éliminer. Réjouir l'esprit par une musique riche de substance interne, ne pas se disséminer, ne se permettre aucune concession dans le domaine du goût, voilà sans doute ce que les clavecinistes recueillent de l'héritage des luthistes.

Epinette du roi, Thomas Campion, qui « impro-

vise des canons et des fugues » à la fin du XVI^e s., a épousé la fille du luthiste écossais Jacques Edinthon, célèbre artiste qui met son talent au service des Valois. Leur fils Jacques, qui est né vers 1555, se verra de même confier la charge d'épinette du roi, qu'il garde jusqu'en 1638. A cette date, il la transmet à son descendant, celui qui aimait se faire appeler du nom de sa terre, ce Chambonnières qui veut jouer au grand seigneur... (1602-1672). S'il trouve place en cette partie de notre étude, c'est que son œuvre, quoique publiée en 1670, remonte aux années 1630-1660 qu'il passait à la Cour, tant comme survivancier de son père, que comme claveciniste de la Chambre du Roi, poste qu'il devait occuper jusqu'en 1662.

Dans ce recueil, rien ou presque qui puisse l'apparenter aux Néerlandais, aux Italiens. Ici, point de ricercar, de toccata, de canzon, de fantaisie, de choral ou d'air varié. Toute la pensée est asservie à la danse. C'est le rythme qui domine. On dirait l'œuvre d'un maître de ballet. La suite de luth alimente la suite de clavecin : allemande, courante, sarabande, gaillarde, pavane, gigue, chacone, tous les éléments de la suite classique — celle qui va prévaloir d'ici quelques années en Allemagne autant que dans les pays latins — se donnent ici rendez-vous. Mais l'ordre ne règne pas toujours parmi ces courtes pièces. Une loi seule les régit : celle de la tonalité unique. Pour éviter la monotonie que celle-ci finit par engendrer, on alterne les rythmes : allemande *et* courante, pavane *et* gaillarde, sarabande, chacone *et* gigue. Pièces binaires et à reprise, il en est plusieurs qui admettent un *double :* entendez par là une variation en forme de diminution. Jacques Champion de Chambonnières, qui n'ignore pas l'origine des différents moules qu'il exploite, introduit dans ce

puzzle quelques mouvements dansés en Ile-de-France : le volte, la brusque, les canaries. Et pour chacune de ces miniatures, la Cour lui rend hommage. Au début de sa carrière, il étonne, il étourdit. On l'écoute avec ravissement. On aime les « martellemens », les « tremblemens », les « battemens » dont il orne sa musique. On le questionne sur les « cadences, pincements, double cadences, ports de voix, coulés, arpèges » dont il parsème son texte. Il exécute non pas toujours des pièces écrites. Mais il en invente à tout instant. Aux yeux du public éclairé, le mérite est plus grand de créer sur le champ une chacone, que d'interpréter ce qui est écrit. C'est une joie précieuse et où il entre quelque orgueil et quelque volupté que d'être admis aux repas des dieux et de pouvoir goûter ce qui traverse comme l'éclair et que d'autres n'entendront jamais. Mais à la Cour, il faut plaire et fût-ce en vingt mesures, évoquer celui ou celle qui passent. Peu importe après tout si telle allemande désigne *L'Affligée* ou *La Rare*, telle courante la *Toute belle*, telle gigue la *Villageoise*, la *Verdinguete* ou la *Coquette*. S'y reconnaît qui peut. Une pavane nous permet de prendre part à l'*Entretien des dieux*, une courante de nous arrêter aux *Barricades* (de l'esprit ? de l'amour ?) et le *Moutier* aux oreilles de tous sonnera l'heure de l'office !

Inimitable dans l'art de la diminution, Chambonnières laisse à d'autres parfois le soin de broder sur le thème qu'il a lancé ! On le sait virtuose. Mais il ne faut pas que l'on s'en doute en sa musique écrite. Il désire qu'elle soit accessible à tous. Si le contrepoint n'en est pas absent, si les images en imitation viennent lui donner du sérieux, c'est une grâce un peu précieuse qui distingue cette œuvre. La force côtoie la tendresse. Il n'est pas jusqu'aux

thèmes d'allure populaire que Chambonnières n'offre à ses auditeurs princiers. Autour de lui, on devine à Saint-Germain, au Louvre, une petite cour d'admirateurs et de connaisseurs. Les uns le portent aux nues : il y a parmi ceux-ci des élèves nombreux. Les autres qui n'aiment point reconnaître sa supériorité, lui préfèrent un Charles Raquet, ou un Richard..., ou bien encore les luthistes qui vous font pénétrer dans leur intimité !

*
* *

1650 : il nous faut ici quelques instants arrêter notre exposé. Car dans l'histoire de la musique de clavecin, cette date marque une coupure. D'aucuns la discuteront auxquels elle paraîtra trop simpliste... On souhaite pourtant qu'ils se rendent à l'évidence.

Parvenus à la moitié du siècle, si nous jetons un coup d'œil en arrière, nous constatons que tous les *créateurs* ont alors parlé : Byrd, Bull et Farnaby, Sweelinck, Frescobaldi, Scheidt, Chambonnières. Les assises de l'édifice sont de taille et de qualité sans doute différentes. Il n'empêche qu'elles se complètent. Lentement, mais sûrement le monument sort de terre. Pour couronnement il doit recevoir dans cinquante années, l'œuvre des « Cinq Grands ». Or voici qu'à la charnière entre ces deux moitiés de siècle un artiste se dresse, qui va pour la première fois tenter une synthèse entre les sources diverses auxquelles les créateurs ont donné naissance.

Né au centre de l'Allemagne, J.-J. Froberger (1616-1667) séjourne à Vienne, à Rome, à Bruxelles, à Paris, à Londres. Une à une il touche les diverses capitales du clavecin. Il profite de tout ce qu'il entend : c'est dire la portée internationale de son effort. Organiste de l'Empereur à Vienne, il est

à Rome élève de Frescobaldi entre 1637 et 1641 et fait sienne la doctrine du maître de Saint-Pierre. Entre 1650 et 1653, après avoir parcouru les Flandres, il vit à Paris au contact des luthistes Gallot et Gaultier, des organistes et des clavecinistes Chambonnières et Louis Couperin. Il meurt en 1667 au centre de l'Europe, auprès de Sibylle de Wurtemberg, qui l'a recueilli en son domaine d'Héricourt près de Montbéliard. Prôné par Constantin Huyghens, recherché par l'Electeur de Saxe, réclamé par les Anglais, applaudi à Vienne comme à Paris, Froberger fait au début du règne de Louis XIV figure de musicien international. Se dérange-t-il ? Il apporte aux autres une science riche de plusieurs traditions ; mais il retient pour lui ce que les autres viennent de lui découvrir. Bien qu'il semble encore assimiler l'orgue au clavecin, il apparaît que ses *toccate*, *canzone*, *caprici* et *ricercari* viennent plutôt enrichir la littérature religieuse, alors que vingt-trois *suites* sont destinées à l'instrument de salon. Dans les premières pages, c'est le disciple de Frescobaldi qui parle. Dans les secondes, c'est l'admirateur des Français qui s'exprime. Il est un des premiers à introduire la *suite* en Allemagne. A l'exemple de nos luthistes, il groupe allemande, courante, sarabande et gigue. Et si cette dernière danse vient parfois à manquer, d'autres feront l'objet d'un double. Comme Frescobaldi, Froberger n'hésite pas à enrichir telle de ses suites de quelques variations : ainsi mêle-t-il deux principes. Derrière certaines figures propres à la variation, se dresse l'ombre de Sweelinck, celle aussi des virginalistes. Mais chacune de ses suites, sans sacrifier aux prouesses du rythme, est comme humanisée par une émotion pénétrante. Il était poète en ses toccate, en ses canzone. Il le reste ici et nous lui savons gré de

fuir la sécheresse à quoi le pourrait facilement conduire l'air de danse. Il dit sa compassion à la mort du luthiste Blancrocher *(Tombeau)*, écrit de la musique à programme : *Memento mori*, inscrit-il en tête d'une page destinée au clavecin. Plus loin : *Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie*, ou encore : *Allemande faite en passant le Rhin, dans une barque en grand péril.* L'une de ses suites commence par un *Lamento sur la mort douloureuse de Ferdinand IV roi des Romains.* Mais il sait la valeur de la sobriété dans l'énoncé des sentiments ; il craint d'appuyer les traits et préfère évoquer.

*
* *

Est-ce à dire que son nom domine toute la musique de clavecin dans la seconde moitié du XVII^e^ s. ? Ce serait faire à Froberger la part trop belle. La réalité se pare de plus d'une nuance. Alors que les créateurs ont parlé des idiomes différents autant qu'originaux au début du siècle, alors qu'une figure complexe a cherché à se les assimiler tous, il semble qu'à la suite de cet effort commun, l'Europe musicale se recueille. Période de gestation qui dure plus d'un demi-siècle et qui ne connaît, au clavecin, aucun artiste qui se puisse comparer, pour son apport, à ceux auxquels demeure la gloire d'avoir sans cesse innové. Si la musique de clavecin ne subit aucune tranformation notable jusqu'à la mort du Roi Soleil, des facteurs nouveaux affectent d'autres domaines dont notre instrument doit un jour subir les conséquences. Jusqu'alors, la course s'était établie entre la Grande-Bretagne, les Pays-Bas, l'Italie, la France. Désormais, voici que dépassant ses sœurs, après l'impulsion que lui ont donnée Frescobaldi, Monteverdi, l'Italie monte au zénith : dans l'his-

toire de l'art dramatique, dans celle de la musique de chambre, elle s'octroie la première place. Deux formes apparaissent simultanément, la sonate et le concerto, qu'explique l'extraordinaire fascination exercée par un instrument nouveau : le violon, et dont le clavecin doit, un jour prochain, ressentir l'influence. L'école italienne représentée par les Legrenzi, les Albinoni, les Torelli, les Corelli, les A. Scarlatti, diffuse au loin ses rayons. Elle domine l'Europe. L'Allemagne entend sa voix, et puis la France, malgré la réaction de Lully qui souhaite, pour plaire à un monarque glorieux, de s'en tenir aux mouvements de danse, à la musique pointée, et aux belles manières des Parisiens. L'école hollandaise végète. L'école anglaise, avant de mourir va jeter un dernier éclat, symbolisé par Purcell...

*
* *

Aux virginalistes qui disparaissent un à un vers 1630-1640, succèdent en Grande-Bretagne des artistes de second plan. Les révolutions, les changements de dynastie, le puritanisme ne sont pas propices à l'éclosion des arts. Dans un traité de la basse continue qu'il intitule *Melothesia* (1673), Mathew Locke publie plusieurs petites pièces de ses contemporains, à côté des siennes. Voici des *Suites*, voilà des *Lessons* (1620-1677). Il faut citer après lui les pages de J. Clark (1669-1707), celles de W. Croft (1678-1727), ainsi que deux livres de John Blow (1649-1708), organiste de Westminster, dont l'un renferme quatre suites. En celles-ci vous serez arrêtés par ces *grounds* qui appartiennent au genre de la chacone et par certains enchaînements harmoniques d'un parfum très italien. Le grand mérite

de Blow est d'avoir découvert et formé un artiste génial : Henry Purcell (1658-1695).

Comme lui, organiste et claveciniste, il s'est fait une spécialité de ces musiques de scène pleines de vie, de poésie et de rythme. Mais spécialiste du clavier, il a prouvé qu'après les virginalistes, ses vrais précurseurs, il y avait place pour quelques nouveautés, en empruntant aux Français la forme de la suite, et nombre de leurs agréments, aux Italiens leur thématique et tels de leurs principes harmoniques. Plusieurs livres de suites et de *Lessons* nous restent dont certains avaient vu le jour de son vivant, dans un recueil où voisinaient Blow, Snow et W. Turner ; certaines ont été éditées l'année qui a suivi celle de sa mort.

Les *Lessons* qui représentaient sa manière dans le *Musik's Handmaid* paru en 1689, comprennent des menuets, des marches, des airs écossais, irlandais, des préludes, des allemandes, des *grounds*, des pages descriptives comme *The Queen's dolour* où perce l'émotion du jeune homme. Les huit *Suites* sont d'inégale ampleur. Comme Chambonnières et comme Froberger, Purcell admet que l'allemande, la courante et la sarabande constituent les éléments premiers d'un tel groupement. Il y ajoute parfois un prélude, parfois une danse anglaise comme le hornpipe, un air à l'italienne, un menuet, une fantaisie appelée : voluntary, verse, trompet tune, ou des mouvements empruntés au répertoire français : gavotte, bourrée, rigaudon. Chacune de ces pièces est à deux ou trois voix, et la simplicité de l'écriture entre avant tout dans les préoccupations de notre auteur. Le prélude connaît un contrepoint qui voudrait être sévère, mais qu'une inflexion inattendue marque d'une pointe d'originalité. En cette page liminaire, Purcell exige de sa muse une totale

concision : neuf mesures suffiront à tout dire. Il y a plus d'hésitations dans l'allemande ou la courante (une danse lente) : les valeurs pointées y prennent une certaine importance et les contretemps qui alternent avec les soupirs soulignent de bien touchantes intentions. Quelque carrure dans le *voluntary* ou le *trumpet tune*. Dans le *ground*, la basse obstinée demeure à la partie inférieure, même s'il faut en briser la ligne (et sur tel fragment alors de mode, Bach érigera plus tard ses fameuses variations Goldberg), et le soprano y vient appliquer une mélodie ornée *(ut mineur)*. N'étaient ces notes répétées qui évoquent la frénésie des virginalistes d'antan, tel prélude en *la mineur* à deux voix annonce telle invention à venir du futur maître de Weimar... Une toccata et fugue en *la majeur* a trompé jadis les connaisseurs : et c'est sous le nom de Bach qu'elle a vu le jour pour la première fois. Tous les styles s'y donnent rendez-vous et Purcell nous livre ici l'étendue de ses lectures : il connaît Frescobaldi, il a lu Froberger, il éprouve pour son contemporain Buxtehude une certaine admiration. Et si dans ses suites une certaine réserve, voire une pudeur semblent guider ses pensées, il se laisse emporter en ce diptyque par les amples sonorités du grand Rückers aux deux claviers et aux trois rangs de cordes !

Après la mort de Frescobaldi il semble que les instruments à clavier cèdent en Italie la place aux cordes. D'ici trente ans le violon sera roi. D'ailleurs, que dire au clavecin après Girolamo ? Certains de ses disciples ou de ses successeurs cherchent pourtant à y parler encore un langage inédit. Michel Angelo Rossi qui offre ses services à Modène, à Forli, jusqu'à Faenza où il vit encore en 1670, fait figure de novateur dans ses toccate et courantes

pour orgue ou clavecin (1657) : certaines de ses pièces, de forme binaire, annoncent tel mouvement de sonate à venir. A Venise l'année suivante (1658), le maître de chapelle de Mantoue, M. Cazzati (1620-1677) publie des *courantes*, *ballets* et *gaillardes*, que suivront d'autres volumes en 1662, 1663, 1667, 1669, édités à Bologne. Qui donc viendra au clavecin renouveler la manière de Frescobaldi ? Ce n'est pas G. D. Scipione, avec sa médiocre tablature (1650), ni G. C. Aresti, dont les « sonates » ne portent, de ce genre à venir, que le nom (1687), ni C. F. Francesco Pollarolo (1653-1722).

De tous ceux qui ont été élevés dans le sillage de Girolamo, une seule figure émerge : celle de Bernardo Pasquini (1637-1710). Elève de Vettori et de Cesti, il a copié de sa main l'œuvre de l'organiste romain et celle de Palestrina. Organiste de Sainte-Marie-Majeure à Rome et de Santa-Maria-in-Ara-Coeli, il prend part aux concerts donnés par Christine de Suède et à ceux qu'organise Corelli. Au cours d'un voyage à Paris où il accompagne le cardinal F. Chigi, il est appelé à l'honneur de jouer devant Louis XIV. Spécialiste du clavier, il forme des élèves aussi remarquables que F. Gasparini (1668-1727), le théoricien de *L'Harmonie au clavecin*, Fr. Durante, D. Scarlatti, Casini... De 1697 à 1708, il écrit quatre volumes de pièces pour clavecin. Aux côtés des variations, des canzone, des toccate, des danses, des suites que nous nous attendons à y trouver, figurent des *sonates*. Pasquini, pour point de départ de ses travaux, prend la canzon et le caprice de Frescobaldi. Mais il semble porter au développement de son thème principal une plus grande attention. Il limite à deux ou trois les périodes de ses canzone, et il donne à sa ligne un tour mélodique de la plus pure séduction. Il délaisse

sans doute le contrepoint du maître de Saint-Pierre, pour apporter plus de souplesse aux lignes qu'il cisèle. Relisez cette Toccata du *Coucou :* rien d'étonnant et de réussi comme cette page de musique descriptive, basée sur l'intervalle de la tierce mineure descendante. Pasquini voudrait plaire. Sans doute il n'improvise pas en ses toccate comme Girolamo, mais il cherche des harmonies qui charment. Le caractère homophone qui marque cette musique et la grâce désinvolte qui l'habille nous apportent la preuve que Pasquini ne vient pas à confondre orgue et clavecin. Voilà qui donne un cachet particulier à ses variations sur *La Follia* ou *La Bergamasca.* Il est un des premiers Italiens à cultiver la forme de la *suite* en trois parties (allemande, courante, gigue), telle que nous l'avons définie en France : il n'a pas entendu en vain la leçon des luthistes et des clavecinistes de Versailles !

Mais son plus beau titre de gloire n'est-il pas d'avoir donné à cet ensemble de pièces diverses le nom générique de *sonate ?* Par là il assimile à la littérature du violon la littérature du clavier, et il introduit dans cette dernière le type de la *sonata da camera* avec sa succession de mouvements de danse. Ses quatorze sonates pour deux clavecins ne connaissent pour chaque instrument qu'une basse chiffrée à réaliser : labeur infiniment délicat qu'il laisse aux interprètes le soin de mener à bien et qui exige fantaisie, science autant qu'imagination.

Il excelle à superposer rythmes ternaires et binaires, à battre les accords, à développer au centre de sa polyphonie de longs trilles, à manier des harmonies venues des régions les plus lointaines. Entre Frescobaldi et D. Scarlatti, il représente le trait d'union essentiel. Il ne saurait pourtant rejeter

dans l'ombre le père de ce Domenico, le Napolitain et créateur d'opéras, Alessandro, dont les toccate et fugues sont marquées au coin d'une personnalité indépendante, soucieuse de briller au clavecin autant que de se concentrer. Il est énergique et tendre à la fois, ce créateur de l'ouverture à l'italienne ; il aime le mouvement ; il est autoritaire et grandiloquent parfois, mais il sait au centre d'une fugue menée avec gentillesse, se replier un temps dans un récitatif qui nous apporte la preuve que le clavecin, à l'image de l'acteur sur scène, peut aussi nous émouvoir († 1725).

A ses côtés, les Gaetano Greco, les Domenico Zipoli, les Fr. Mancini font figure de petits maîtres. Ils ne peuvent que répéter, en les défigurant, les paroles des Frescobaldi, des Pasquini ou des A. Scarlatti.

*
* *

En Allemagne, le violon n'a pas encore pris la place qu'il tient en Italie. C'est dire que la littérature pour instruments à clavier tend à se développer sur une plus vaste échelle. L'orgue trouve à enrichir son répertoire au temple comme à l'église. Mais le clavecin, instrument moins coûteux, attire tout autant les foules. Hormis les chorals et les ricercari, les pièces passent sans difficulté d'un répertoire à l'autre. Deux voies principales s'ouvrent aux artistes, on en a déjà fait la remarque pour la première moitié du siècle : l'une vient d'Italie : l'empruntent tous ceux qui ont fait le voyage de Rome, ou qui ont été séduits et comme envoûtés par Frescobaldi. L'autre arrive des Pays-Bas : l'empruntent ceux qui reviennent d'Amsterdam et de Hambourg et qui ont été enthousiasmés par Sweelinck. A ces deux courants, vient se surimposer l'esprit

de la suite française, diffusée par Froberger ou par les élèves allemands de Lully.

Fils directs ou indirects des Romains, les italianisants essaiment en Autriche ou en Bavière. Parmi ceux-ci, Alessandro Poglietti, tué par les Tartares en 1683, a publié vingt ans auparavant, outre douze ricercari d'un sage conformisme frescobaldien, des pièces pour le clavecin, où perce sinon un tempérament original, du moins un esprit plaisant : vingt trois variations sur un air qui était peut-être d'origine impériale, œuvre de fantaisie où il s'amuse visiblement à opposer et imiter la cornemuse de Bohême, le flageolet hollandais, le chalumeau bavarois, le violon hongrois et des scènes empruntées à la Pologne autant qu'à la France. Les accords frappés et battus, les arpèges lancés avec vigueur, l'imitation du rossignol, les cris de la poule et du coq, les bruits de cloches, les scènes de guerre, tout cela trouve place sur un clavecin auquel il est beaucoup demandé.

Kerl (1627-1693), élevé dans une tradition plus austère — il fut disciple de Carissimi à Rome — organiste de l'empereur, se montre plus respectueux des us et coutumes italiennes. Ses caprices, ses toccate et ses canzone se ressentent d'une admiration bien compréhensive pour l'art de Frescobaldi, bien qu'en une *Battaglia*, en une fantaisie sur le *Coucou* et en quelques suites, Kerl nous apprenne qu'il n'ignore rien des goûts de ses auditeurs viennois.

A la manière des Italiens, peut se superposer celle des Français. Deux auteurs nous le prouvent à la même époque, dont l'un, Muffat, voit le jour en Alsace à Sélestat (1645-1704), et dont l'autre, Pachelbel (1653-1706), est originaire de Nuremberg. Le premier, pour avoir travaillé sous Lully à Paris,

et sous Pasquini à Rome, s'essaye avant Couperin à manier deux styles, en des toccate qui, à vrai dire, s'adressent plus à l'orgue qu'au clavecin. Le second fait la distinction entre les deux instruments. Il donne au clavecin des airs variés et des suites dans le plus pur esprit français ; il dispose ces dernières dans un ordre logique et les présente en suivant l'échelle chromatique de la gamme (*ut mineur*, *ut majeur*, *ré mineur*, *ré majeur*, etc.), comme Froberger et Schultheiss. Entre les modes ecclésiastiques et l'appauvrissement moderne du majeur-mineur, il prend son parti, de même qu'il n'a pas hésité à adopter le cadre de la suite française. Tout est ici clairement ordonné. Dans les variations, comme dans les mouvements de danse, entre la variation de choral, exploitée par les artistes nordiques dont il sera parlé ci-dessous, et la variation italienne sur une mélodie populaire, Pachelbel tient le juste milieu. Du clavecin il n'exige pas un effort continu. Il progresse avec sûreté, dans une claire ordonnance. Et derrière ces architectures qui ne veulent rien avoir d'outré, nous apercevons son malicieux sourire... Son élève Buttstedt (1666-1727) n'hésitera pas à donner pour la première fois le titre de *suites* à des travaux du même genre. Johann Krieger (1652-1732), ordonne ses groupements d'une manière identique : allemande, courante, sarabande et gigue : il y ajoute des doubles et parfois une fantaisie, souvenir de l'Italie, dont l'esprit revit encore dans des préludes, des fugues, des ricercari et une chacone. J.-K.-F. Fischer, à l'extrême fin du XVII^e^ s., nous apprend qu'à Bade les musiciens en appellent aux Italiens comme aux Français : ces partite pour clavecin empruntent au répertoire versaillais le meilleur et le moins bon ; mais il assure à chacune de ces pièces un développement auquel nos maîtres

n'avaient point pensé ; il « colore » son harmonie de plus d'un italianisme ; s'il écrit des préludes, il les charge de savoureuses dissonances et ses fugues, disposées suivant l'échelle chromatique de la gamme, présentent cette régularité et ce souffle qui les apparentent à certaines pages du jeune Jean-Sébastien Bach. On en pourrait dire autant de son éloquente Passacaille...

Aux musiciens de l'Allemagne du Sud, il faut ajouter enfin le prédécesseur du Cantor de Leipzig : Johann Kuhnau (1660-1722). Il a marqué le domaine du clavecin d'une empreinte qui lui a valu tantôt beaucoup d'admiration, tantôt quelque peu de condescendance. En 1689 et 1692, apparaissaient les deux parties de cette *Clavierübung*, en laquelle il classait par degrés chromatiques ses partite. Chacune de celles-ci débute par un prélude d'une envergure à quoi ne nous avaient pas accoutumé ses prédécesseurs : œuvre rythmique, d'un solide contrepoint, qui semble absorber toute l'énergie du compositeur et qui paraît reléguer au second plan les pages de danses, plus faciles, qui vont suivre. Ici Kuhnau fait œuvre d'innovateur. Telle partita ouvre par une chacone, telle autre par une sonate. Des formules neuves s'y lisent spécialement étudiées pour l'instrument. Les accords, les contretemps, les arpèges, les traits de toccata, envahissent ces ouvertures qui annoncent les études pianistiques de tant de musiciens romantiques...

En 1696, le même artiste introduisait — comme Pasquini — la sonate dans la littérature des instruments à clavier. Corelli, Fr. Biber, Rosenmüller, qui avaient exploité la forme au violon, lui servent ici d'exemple. Les sept sonates qu'il confie, à l'instrument aux cordes pincées, voient se succéder des tempi rapides et lents, s'opposer des pièces de forme

libre, à des mouvements de danse (chacone, courante, gigue), à des airs de construction binaire. La tonalité peut varier maintenant d'une pièce à l'autre ; dans une sonate en *sol mineur*, Kuhnau n'hésite pas à introduire deux pages en *si bémol*, une troisième qui module de *mi majeur* à *ré mineur*. Autant d'inventions qui viennent transformer le moule un peu usé de la suite et qui doivent aboutir à la dernière œuvre de Kuhnau, celle en laquelle il cherche la synthèse entre la nouvelle sonate mise au point et la musique à programme. Les six *Sonates Bibliques* voient le jour en 1700 : elles groupent un nombre de pièces variables et racontent le combat de David et de Goliath, l'histoire de Saül et de David, celles de Jacob, de Gédéon, etc... En ces pages, Kuhnau se pique d'amplifier les exemples que Froberger, Poglietti, Kerl ont pour lui laissés. (Batailles, Tempêtes, Tombeaux, Rossignols.) De la suite, Kuhnau transporte ces pages descriptives dans la sonate et le clavecin, qui paraissait à d'aucuns comme l'instrument des classiques aux possibilités sonores réduites, se révèle sous les doigts de Kuhnau comme l'instrument des romantiques, propre à traduire des états d'âme...

Le clavecin eût-il autant d'admirateurs au nord de l'Allemagne qu'au sud ? Il n'y paraît pas. D'Amsterdam à Dantzig n'est-ce point l'orgue qui domine ? Quelques artistes pourtant confient leurs fulgurantes visions à l'instrument à cordes. Successeurs de Sweelinck et de Scheidemann, ils aiment à broder une série de couplets sur un thème profane ou religieux : d'où les partite d'un Reincken (1623-1722) en lesquelles il superpose l'esprit de la variation à celui de la suite ; d'où les suites de Buxtehude (1637-1707), dont plusieurs sont aujourd'hui perdues, notamment celles qui évoquaient

sept des planètes du globe et groupaient allemandes, doubles, sarabandes, courantes et gigues sur un thème de choral ; d'où les quatre suites du charmant G. Böhm (1661-1733), qui confie au clavecin des pages où il laisse percer son admiration pour le style français qu'il apprit à connaître à la Cour de Celle, le Versailles du prince de Hanovre (ouverture, rigaudon, rondeau, menuet, etc.).

*
* *

C'est au château de Plessis feu Ansoult, près de Chaumes en Brie, qu'un 25 juillet (1650 ?), en la fête de saint Jacques, trois jeunes musiciens — trois frères Couperin, les fils d'un marchand de Chaumes — vinrent donner une aubade de leur manière au maître de céans, Champion de Chambonnières. La musique était de Louis Couperin. Les violes des trois artistes avaient enthousiasmé le maître, au point qu'il décida d'emmener sur l'heure avec lui et de produire chez le Roi, soit au clavecin, soit aux ballets pour jouer de la viole, l'aîné des frères, ce Louis, qui, né vers 1626, devait occuper une charge de dessus de viole à la Cour, tenir la place d'organiste de Saint-Gervais en 1653 et mourir tout jeune en 1661. Il avait refusé la situation d' « Epinette du Roi », que le prince lui avait proposée, à l'heure où Chambonnières tombait en disgrâce...

Il se place à l'origine d'une dynastie dont le dernier représentant à Saint-Gervais (une femme) s'éteindra vers 1830. Dans l'histoire du clavecin en France, il donne essor à un mouvement que son neveu doit d'ici cinquante ans porter à son apogée. Réunie en un volume depuis 1936, l'œuvre de Louis Couperin ne comporte que deux pièces pour orgue,

et quelques « symphonies » pour viole. Tout le reste (plus de cent trente numéros) sollicite les cordes pincées. Issue de la littérature de luth, cette musique prend pour modèle celle de Chambonnières : c'est dire que l'on y trouve de courtes pages binaires, dont certaines déjà exigent les deux claviers superposés des Rückers, mouvements de danse, non pas encore groupés sous le nom de *suite*, mais auxquels une tonalité unique confère cette unité, que nous avons maintes fois signalée ailleurs. A l'allemande, la courante, la sarabande, Couperin n'ajoute que rarement la gigue (6), la gaillarde (2). Ne fût-ce que par une allusion, il nous apprend d'ailleurs que son répertoire ne s'arrête pas là et qu'il connaît menuet, canaries, volte, branle de basque. Le clavecin a mieux à faire, pense-t-il, que de détailler le contrepoint d'une allemande, battre le rythme lent d'une courante, scander la mélodie grave de la sarabande. Le clavecin doit être, comme le luth, l'instrument de l'improvisation. En des préludes *sans mesures*, L. Couperin laisse errer ses doigts sur l'ébène au gré de son imagination et il charme par les agrégats consonants ou dissonants vers lesquels il parvient à attirer l'auditeur... Mais le clavecin peut être aussi l'instrument des grandes architectures. La passacaille comporte une série de variations sur un thème *ostinato* qui peut évoluer du majeur au mineur. La chacone est pour Couperin une danse majestueuse qu'il traite comme un rondeau : le refrain, qui précède chacun des couplets, sert comme de point de ralliement à l'œuvre ; plus massif, plus religieux, il s'oppose aux couplets qui accèdent vers des tessitures plus élevées et connaissent une plus grande animation... Car notre auteur n'ignore pas que l'instrument se plait aux mouvements agiles ; il sait écrire un double, pour

sa musique, comme pour celles de M. de Chambonnières, de Hardel ou de Lebègue... A l'exemple de son maître, il s'essaye à peindre et derrière une courante, nous distinguons la *Mignonne*, derrière une allemande l'*Aimable*. Enfin la musique descriptive ne le rebute point. Le *Tombeau de M. de Blancrocher* nous propose un « petit tableau de funérailles plein d'originalité et d'imagination » (Brunold). Voilà pour l'extérieur de ces pièces et qui « saute aux yeux » des amateurs. Quant aux initiés, ils y découvriront : une écriture qui, par son côté expressif, dépasse celle de son maître, une sarabande en canon *(ré mineur)* d'une parfaite ordonnance, une connaissance de la langue italienne, et des dissonances qui accroissent l'intérêt des danses les plus guindées, la tendance à développer un thème unique dans une même suite *(la mineur)*, la prédominance de la mesure ternaire et du rythme : noire pointée, croche, noire, la beauté de certains retards 7, 6, l'exploitation, alors si rare, de la tonalité de *fa dièze mineur*... Tout dénote ici un maître dans l'art de dire. Dommage qu'il ait été fauché dès l'âge de trente-cinq ans, cet artiste tantôt inquiet, tantôt paisible, tantôt désespéré, tantôt discret, tantôt Français de Versailles, tantôt Italien de Venise, sachant peindre la majesté et la douleur avec une égale objectivité !

De quelques années son cadet, Nicolas Lebègue, qu'il rencontre chez Chambonnières, n'a pas les mêmes dons (1630-1702). Il recueille un égal succès au clavecin et aux orgues de Saint-Merry et de la Chapelle Royale. Mais cet intellectuel n'a pas la profondeur de son contemporain. Dans son premier livre de clavecin (1675), il n'hésite pas à donner officiellement le nom de *suites* aux pièces qu'il a classées d'après un certain ordre : le prélude qui

égrène ses molles arabesques nous avertit que Lebègue fréquente encore le milieu des luthistes : « J'ay taché, nous dit-il, de mettre les préludes avec toute la facilité possible tant pour la conformité que pour le toucher du clavecin, dont la manière est de séparer et de rabattre les accords plutot que de les tenir ensemble (comme) à l'orgue. » Suivent alors allemande, courante, sarabande, gavotte, menuet, canaries, chacone ou gigue ; certaines danses portent à diminutions ; ailleurs Lebègue exige quelque *gravité* pour interpréter courante ou allemande. Le prélude sans mesure a disparu dans le second livre (1687). Le claveciniste vieillissant y paraît plus aimable. Le contact des Grands qui tiennent hôtel au Marais, n'a pas été sans assouplir sa pensée et dérider sa Muse. Son contemporain, Jean-Henri d'Anglebert (1630-1691), jouit d'une grande habileté à « varier » *Les Folies d'Espagne*, mais il est peu fertile en idées, dans le Livre de clavecin qu'il dédie en 1689 à la Princesse de Conti. Elève et survivancier de Chambonnières dans la charge de claveciniste de la Chambre du Roi, il doit sans doute à ses maîtres de connaître la renommée ; mais pour enrichir le volume qui servira cette renommée, il n'hésite pas à en appeler à M. de Lully... qui vient de mourir et dont il transcrira *ouvertures et airs célèbres*. Vaine publicité !... Comment ne l'oublierait-on pas vite, puisque c'est l'heure où le jeune François Couperin recueille ses premiers succès...

Lully mort (1687), l'italianisme qu'il a cherché à étouffer va ressusciter. On le sert dans des cénacles fermés d'abord, puis ouverts à tous ceux que les nouveautés attirent. Les organistes, nous apprend Brossard, se passionnent à écrire des sonates à l'italienne pour deux violons et basse. Or, qui dit

organiste, dit claveniciste et ceux qui publient des *Livres de clavecin*, dans les quinze dernières années du siècle de Louis XIV, se piquent d'introduire Corelli, Pasquini dans leurs pensées. La suite française demeure chez L. Marchand (1669-1732), L.-N. Clérambault († 1749), E. Jacquet de La Guerre († 1729), Gaspard Le Roux († vers 1710), Charles Dieupart († vers 1740). C'est dans l'espace d'un lustre (1702-1707) que ces artistes parisiens ont composé leurs cahiers. Le prélude des luthistes ne tente plus que Clérambault et Le Roux. Mais tous cultivent le jardin des danses, où chacun pourra cueillir sa fleur préférée. Et celle-ci s'enrichit d'un parfum qui vient d'outre-mont : les tournures mélodiques, les inflexions plus aimables, l'équilibre apporté au discours, la tendre plainte qui émane d'une sarabande, voilà qui étonne ceux qui cherchent à démêler dans ces agréments et ces agaceries les personnalités qui s'opposent. Clérambault souhaite encore de faire danser ses auditeurs, ou bien, en une allemande en *ut mineur*, il leur conte de bien douces choses. La femme de l'organiste de la Ste-Chapelle, cette Elisabeth Jacquet de La Guerre, enfant prodige dont le roi prisait fort le jeu, dévoile son ardente personnalité en un livre de douze pièces, où elle fait preuve de son adresse dans les doubles, de son amour pour ces délicatesses italiennes, ces enchaînements pleins de hardiesses qui laissent rêveurs. Si elle annonce Haendel dans une *Sarabande* pathétique, elle prononce dans une *Chacone* des paroles que Bach (ou Walther) reprendra dans le choral *Ein feste Burg*, trois ans plus tard. J.-N. Geoffroy écrit en 1700 un *Tombeau* en forme d'allemande. Gaspard Le Roux, s'il sacrifie encore à Lully, cherche à sortir des sentiers battus en improvisant une pièce sans titre, en composant des pièces pour deux

clavecins. Dieupart peut attester que ses origines sont françaises, en imposant à ses six *Suites* une ouverture « alla Baptiste » : il ne saurait ensuite nous cacher que ses prédilections vont à l'Italie. Ses gigues coulent avec la limpidité de celles de Corelli. La voie est ouverte pour une synthèse entre l'art français et l'art italien. Le clavecin n'aura pas à en souffrir !

Chapitre V

LES « CINQ »

Avant de pénétrer dans le temple que Couperin, Rameau, Bach, Haendel, D. Scarlatti ont érigé à la gloire des cordes pincées, il paraît nécessaire d'énoncer quelques remarques d'ordre général :

1° Plus d'un millier de numéros d'opus : voilà ce que représente l'apport de nos « Cinq ». Celui-ci s'échelonne sur un demi-siècle, si l'on admet que Couperin a composé ses premiers « ordres » à la fin du XVII^e^ s., et Scarlatti ses derniers « essersizi » vers 1750. Ce monument sonore — à l'exclusion de nombreuses pages de Bach — a été assuré d'une assez large diffusion par l'édition en moins de quarante ans (1713-1750). Du vivant des auteurs pourtant, leur production n'a pas connu même succès. Si Couperin n'est pas ignoré en Allemagne, en Angleterre, si Haendel pénètre en Angleterre autant qu'en Allemagne, si Scarlatti recueille des louanges à Londres comme à Paris, à Naples comme à Madrid, Rameau ne paraît pas avoir traversé nos frontières avec ses pièces de clavecin, et Bach est inconnu de nombre de ses concitoyens ;

2° Cette œuvre, écrite par des organistes de métier, suppose une totale discrimination entre le clavecin et l'orgue. Aucune des pages dont il sera question ci-dessous ne saurait s'adapter à l'instrument à tuyaux ;

3° Cette littérature, pourtant, est portée en pleine lumière à l'heure même où le clavecin jette son dernier éclat : à l'instant où le piano forte, qui entre en scène, s'apprête à lui porter des coups fatals ;

4° A l'heure où les Cinq écrivent, les idiomes nationaux tendent à se compénétrer et à donner naissance à un vocabulaire international. Musiques anglaise, italienne et française apparaissent comme les trois cellules nourricières de la musique allemande. De ces sources diverses, la synthèse doit s'exprimer par le génie de Bach ;

5° Ces pages multiples voient le jour à l'instant où prend corps une forme que le clavecin n'adoptera presque jamais : une forme, pourtant, qui doit féconder toute la musique instrumentale des deux derniers siècles : la *sonate*, avec sa structure triple et ses deux thèmes. C'est encore dans la *suite* que les Cinq iront couler la majeure partie de leur production ;

6° Enfin, leur effort paraît couronné de succès, à l'instant où l'équilibre parvient à se constituer pour se maintenir quelques jours entre le style polyphonique et le style homophone. La ligne livre alors un dernier combat à l'accord. Demain l'harmonie l'emportera sur son adversaire. L'Europe musicale délaissera le parallélisme des plans et des traits, pour se donner, pieds et poings liés, aux captivants sortilèges de l'agrégat, celui qui doit désormais se borner à soutenir une mélodie nuancée, propre à satisfaire une société élégante, parfois ivre de plaisir.

Aucun des Cinq qui ne connaisse ou ne pressente ces faits... Aucun d'eux qui ne se prive de confier au clavecin les plus intimes de ses pensées. Ils l'*adaptent* à leur tempérament, mais l'*adoptent* pour

des fins différentes. Professeurs et musiciens de cour, ils ne s'adressent pas au même public. Sous leurs doigts, palpite une âme et vit une tradition. C'est celle-là qu'il faut découvrir. C'est celle-ci qu'on souhaite retrouver.

*
* *

Voici Couperin.

Sa carrière tient en quelques dates. Né à Chaumes en Brie en 1668, fils de Charles — le frère de Louis suscité — il est en 1685 nommé organiste de Saint-Gervais ; organiste de la Chapelle Royale en 1693, Maître de clavecin des Enfants de France l'année suivante, il recueille en 1717 la charge d'Ordinaire de la musique pour le clavecin, jusqu'alors tenue par le fils d'Anglebert, qu'il remplaçait depuis fort longtemps déjà. Ses quatre Livres de clavecin paraissent en 1713, 1717, 1722, 1730. De ses deux filles, l'une entre à l'abbaye de Maubuisson, en 1721, dont elle tiendra l'orgue, et l'autre, Marguerite-Antoinette, célèbre claveciniste, reçoit en 1730 le poste d'Ordinaire de la Musique pour le clavecin et le soin d'enseigner les Enfants de France. Il est artiste heureux. Son œuvre intégral a rencontré le plus grand succès. Une seule ombre dans la destinée de cet homme : sa santé. Il en parle fréquemment pour expliquer les ménagements qu'il doit prendre. Malgré la mine et l'aspect extérieur, il lui faut compter avec un physique chancelant. Il y a dans son œuvre plus d'une page teintée d'une mélancolie qui ne saurait tromper... Mais l'homme sait surmonter la douleur : volontaire, méticuleux et précis comme sa musique. Professeur recherché pour sa conscience et son habileté à enseigner, il fuit la facilité. Il n'est que de lire ses préfaces pour décou-

vrir ses intentions : un style réaliste qui ne s'embarrasse d'aucune formule et qui cherche à convaincre. Tournez les pages : vous apercevrez qu'au style littéraire correspond le style musical.

Il regrette de n'avoir pu graver plus tôt ses premières pièces : « J'espère que le public me pardonnera la lenteur du travail en faveur de l'exactitude. » Il déplore l'ignorance et les fautes des copistes : « C'est le sort de manuscrits recherchés... » A ces quelques mots on devine le ton. Et sans jactance, mais pour que personne n'en ignore, il poursuit : « Il y a vingt ans que j'ay l'honneur d'estre au Roy et d'enseigner presque en même temps à Monseigneur le Dauphin, duc de Bourgogne et à six princes ou princesses de la maison royale... » Quel honneur ! Il n'a pas hésité, en sa jeunesse, à relever le nom d'une terre familiale (Crouilly) ; chevalier de l'Ordre de Latran vers 1702, dont les armoiries s'ornent d'une lyre évocatrice, il éprouve sans doute quelque joie secrète à vivre près du soleil... et à le dire : d'autres — car il a des ennemis — ne peuvent — il le sait — profiter des largesses des princes... Artiste choyé, il lui faut expliquer l'essence de son œuvre :

« J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces : des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les titres répondent aux idées que j'ai euex ; on me dispensera d'en rendre compte ; cependant, comme parmi ces titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvés quelquefois assés ressemblans et que la plupart de ces titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ai tirées. »

Si l'œuvre est réussie, ce n'est pas lui qu'il faudra féliciter, c'est le modèle. Couperin est aussi professeur et qui songe à *tous* ses élèves.

« A propos du savoir et de l'âge des personnes, on trouvera des pièces plus ou moins difficiles, à la portée des mains excellentes, des médiocres et des foibles. » L'usage lui a montré que les virtuoses ne réussissent pas toujours « dans les pièces tendres et de sentiment, et *j'avoueray de bonne foy que j'oyme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend* ».

Réflexion qui illumine toute l'œuvre. Point n'est la peine de chercher l'effet. Il faut atteindre l'âme :

« Je scauray toujours gré à ceux qui, par un art infini, soutenu par le goût, pouront arriver à rendre cet instrument (le clavecin) susceptible d'expression : c'est à quoi mes ancêtres se sont appliqués, indépendamment de la belle composition de leurs pièces ; j'ay tâché de perfectionner leurs découvertes ; leurs ouvrages sont encore du goût de ceux qui l'ont exquis. »

Juste hommage, quoiqu'un peu tardif, rendu au mérite de Louis Couperin et qui précède ce jugement d'ensemble :

« A l'égard de mes pièces, les *caractères nouveaux et diversifiés* les ont fait recevoir favorablement dans le monde, et je souhaite que celles que je donne qu'on ne connoissoit point, ayent autant de réussite que celles qui sont déjà connues. »

Pourrait-on souhaiter lignes qui éclairent d'un jour plus cru et la musique et l'homme ? La préface du second Livre ne fait qu'affirmer l'impression première. Couperin se croit obligé à des excuses, si ce volume n'a pas vu le jour avant 1717 : et elles sont de tous ordres : depuis ses occupations à la Cour, son édition d'une méthode qu'il intitule *L'Art de toucher le clavecin* et qu'il déclare « absolument indispensable », jusqu'à sa santé « très délicate ». Mais pour répondre aux « empressements » que les amateurs du premier Livre ont « fait paraître pour avoir le second », il a donné à ce dernier plus d'importance... Personne n'y trouvera à redire.

Dans la préface au troisième Livre, il fournit des

précisions sur les « pièces croisées » à deux voix, qui se doivent jouer sur deux claviers indépendants ou qui pourront être confiées à d'autres instruments (flûte, violon...). Et plus loin, il laisse percer un certain mécontentement à l'égard des interprètes qui ne tiennent pas suffisamment compte des ornements dont il a parsemé sa musique.

« Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis donné pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces...) d'entendre des personnes qui les ont apprisés sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable... Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées, comme je les ai marquées : et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre, tout ce que j'y ay marqué, sans augmentation ni diminution. »

Voilà Couperin qui se fâche et vient justifier ses audaces :

« Je demande grâce à Messieurs les Puristes et Grammairiens, sur le stile de mes Préfaces. J'y parle de mon art, et si je m'assujettissois à imiter la sublimité du leur, peut-être parlerois-je moins bien du mien. »

Après tout, n'a-t-il pas droit de tirer quelque fierté du succès qu'ont rencontré ses œuvres ?

« Je n'aurais jamais pensé que mes Pièces dussent s'attirer l'immortalité, mais depuis que quelques poètes fameux ont fait l'honneur de les parodier, ce choix de préférence pourrait bien dans les temps à venir leur faire partager une réputation qu'elles ne devront originairement qu'aux charmantes parodies qu'elles auront inspirées. »

Ces saillies et ces boutades, ces professions de foi et ces protestations de modestie : personne, aujourd'hui, ne s'y laisse prendre... Sûr de sa doctrine, et certain de son talent, cet homme habitué aux foules qui l'adulent par devant et qui par der-

rière peut-être l'épient, cet artiste ironique et hautain, mais tendre, nous fournit comme une synthèse de son caractère et de son esprit dans la brève préface donnée au quatrième Livre, que voici :

« Il y a environ trois ans que ces pièces sont achevées. Mais, comme ma santé diminue de jour en jour, mes amis m'ont conseillé de cesser de travailler, et je n'ay pas fait de grands ouvrages depuis. Je remercie le public de l'applaudissement qu'il a bien voulu leur donner jusqu'icy... Comme personne n'a guère plus composé que moy dans plusieurs genres, j'espère que ma famille trouvera dans mes portefeuilles de quoy me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose après la vie ; mais il faut du moins avoir cette idée pour tâcher de mériter une immortalité chimérique où presque tous les hommes aspirent. »

Cette immortalité, c'est son œuvre qui la lui assure.

Il rend hommage à ses ancêtres en adoptant le cadre de la suite française. A ce cycle pourtant, il n'emprunte pas le nom. *Ordre*, dira-t-il plus simplement, nous laissant le soin de deviner s'il désigne par là l'ordonnance dans laquelle les pièces doivent être jouées, ou s'il faut voir en ce mot un terme générique, qui tire de la tonalité unique son acception profonde. Cet ordre n'est point semblable en tout aux suites des luthistes et de Le Bègue. Il accueille sans doute allemande, courante, sarabande, menuet, gavotte et gigue ; mais dans l'intérieur du cycle, il ne donne pas toujours à ces pages même situation, même importance ; il oublie l'une, il oublie l'autre ; il ne se prive pas de revenir deux fois sur le même rythme ; il connaît l'amour de son public pour les *doubles*. Il montre une prédilection pour les allemandes et les courantes, au détriment de leurs sœurs ! Pas une bourrée ! Dans les vingt-sept ordres qu'il a laissés, le nombre des pièces peut

osciller entre quelques unités et le chiffre imposant de vingt-trois ! Si le claveciniste vient à en interpréter plusieurs au cours d'une même séance, il fera bien de s'en tenir à la succession que Couperin a pris soin d'établir. Le curieux homme, il pense à tout ! Mais il est une forme qui, plus que les autres retient son attention : le *rondeau*, synthèse de fantaisie et de rigueur. La fantaisie, nous la trouvons dans les couplets. La rigueur apparaît dans le retour périodique d'un refrain dont la dernière phrase est fréquemment doublée, comme si, après avoir été énoncée sur le clavier principal, on la devait répéter, en écho, sur le clavier secondaire. Construction qui a servi de modèle au quart des pièces de Couperin (plus de soixante rondeaux). Les formes qui exigent un grand développement, pas plus que les formes de musique pure, ne semblent lui parler... Une seule *Passacaille* — construite à vrai dire comme un rondeau — en ces vingt ordres : à la lire et à l'entendre, tellement elle est riche de musique, on regrette que les chacones de l'oncle Louis n'aient pas exercé une action plus profonde sur l'esprit du neveu François ! En marge des ordres, voici par contre huit *préludes* et une *allemande* dans le traité sur *L'Art de toucher le clavecin*. L'allemande est proche parente des *Inventions* à deux voix que Bach cisèle à la même époque et l'écriture de certains préludes évoque également le nom du Saxon : même langage contrapuntique, même style imitatif ; mais l'ornementation est plus généreuse, et le lyrisme plus abondant, moins contenu.

Il suffit d'étudier les quatre Livres décrits plus haut, il suffit de démonter pièce à pièce l'une ou l'autre de ces cinq cents pages de musique, pour se familiariser avec le vocabulaire et juger à sa valeur le langage auquel Couperin attache son nom. Chez

ce fantaisiste prime d'abord la logique : celle-ci préside à l'élaboration d'une architecture qui est *toujours* binaire (tonique-dominante [ou relatif] ; dominante-tonique), au choix et à la permanence du rythme (à quoi se heurtent bien des tracasseries, des brusqueries qu'il finit *toujours* par dominer), à la contexture des thèmes et qui *toujours* affirment, comme ceux d'un Bach ou d'un Scarlatti, la tonalité choisie. Dans l'Ordre, comme dans la Suite, règne la tonalité unique : mais le mode peut venir à changer. Si l'œuvre se subdivise en deux parties, il n'est pas rare d'entendre la première en majeur et de voir adopter le mineur pour la seconde. Mais Couperin n'hésite pas à introduire en un Ordre une pièce au relatif. Il élargit la table des modulations que lui ont léguée ses devanciers et ne se prive pas d'effleurer les tons voisins. De cette mosaïque lumineuse, il fait sa règle. Car s'il nous donne des preuves constantes de son savoir dans le domaine du contrepoint (notamment dans les deux derniers Livres), il met un soin extrême à introduire en sa polyphonie cette dissonance ou ce frottement qui viennent pimenter l'accord. Il écrit à deux voix. Et ces deux lignes lui suffisent souvent. Mais il aime à jeter entre elles des notes brèves, des grains de sable, des poussières de sons, qui font miroiter la pâte et donnent à l'écriture cette saveur et cet éclat qui ne sont qu'au clavecin. A tout instant d'ailleurs, l'instrument le sollicite. Il se doit d'obéir à un clavier — ou plutôt à deux — dont les sautereaux viennent gratter la corde. De toute manière la sonorité sera quelque peu brisée entre deux notes. Point n'est la peine de frapper à la fois plusieurs notes. Il les faut égréner : d'où la place réservée à l'arpège. Le clavecin reste l'instrument de la ligne et non de la masse. Mais il est aussi l'instrument des plans : Couperin n'a laissé

aucune indication de registration et c'est dommage. Mais l'intervention du second clavier, l'opposition entre les deux claviers se font souvent sentir. Voici d'abord les « pièces croisées » *(Bagatelles)* : ici les mains touchent chacune un clavier différent dans une même tessiture et par là même, se chevauchent. Voici quelques pages exigeant deux clavecins ou deux épinettes (les quatre mains n'ont pas effrayé notre auteur). En voici d'autres enfin, qui supposent l'accompagnement au clavier secondaire et la mélodie au clavier principal, quitte même à inverser ce dispositif. La mélodie « ornée » tient chez Couperin une place considérable. Si les luthistes et clavecinistes français se sont fait, ainsi qu'on l'a dit, une spécialité de ces « agrémens », dont ils saupoudrent littéralement leur musique, c'est qu'ils savent les avantages qu'ils peuvent tirer de ces mordants, de ces pincés, de ces battements, de ces coulés, de ces tremblements qui prolongent le son ou qui lui impriment un accent. En ce sens, l'œuvre entier de Couperin n'est qu'une vaste mélodie ornée. Celle-ci trace avec sûreté un sillon bizarre, contourné, assoupli et surchargé à la fois de mille fleurettes dans une trame qui réédite à son tour et à bon escient, certaines des excroissances qui ont poussé sur la tige principale...

Les deux premiers Livres dénotent une profonde admiration pour l'art de Corelli. Dans le troisième, et dans le quatrième surtout, interviennent et la pondération et la grandeur de Lully. Comme aucun de ses devanciers, Couperin se pique de « réunir les goûts» qui partagent« la République de la Musique». Mais il faut préciser. La *manière italienne* comporte à la fois la rigueur des plans, la symétrie des lignes, un heureux équilibre entre les parties, un travail fouillé et pertinent de la trame polyphonique, une

permanence impartie à certaines basses, des figures répétées à intervalles réguliers (des marches, des séquences), des accords arpégés, une harmonie raffinée qui fait appel aux demi-tons. La *manière française* se reconnaît à d'autres détails : le style luthé, la syncope et le contretemps ; le rythme pointé ; les cadences nombreuses qui hachent le discours ; la carrure et la brièveté des périodes ; l'harmonie limpide basée sur l'accord parfait et ses renversements ; la fantaisie dans la conduite du développement ; le tour de la mélodie plus déclamatoire ; enfin le côté intellectuel, pittoresque et objectif d'un art qui se propose d'évoquer, voire de commenter ou de décrire.

Dans un diptyque dont les deux volets *paraissent* répéter la même donnée — dans des tonalités différentes —, a-t-on remarqué que *jamais* Couperin ne fait intervenir un semblable dispositif ? Gallican par le cadre qu'il a choisi, Italien par le décor qu'il y sculpte, il reste Français par la fantaisie avec laquelle il traite ses différents panneaux et ses groupes. Français surtout par le titre qu'il leur donne, l'attribut qu'il leur applique ou l'allusion dont il les charge. Voici d'abord les portraits parodiés ; on en identifie certains ; dans la *Couperin*, il peint sa femme et dans la *Couperinette ou la Crouilly*, sa fille claveciniste ; dans la *Bersan*, des musicologues ont reconnu la femme d'un fermier général des fermes unies ; dans la *Morinette*, la fille du compositeur Morin ; dans la *Princesse Marie*, Marie Leszczynska elle-même ; dans la *Garnier* l'organiste de la Chapelle Royale ; dans la *Montflambert*, l'épouse d'un conseiller au Châtelet... Mais d'autres portraits demeurent inidentifiables : la *Mimi*, *Sœur Monique*, la *Babet*. Certains prétendent au portrait de caractère : l'*Auguste*, la *Séduisante*,

l'*Insinueuse*, la *Lutine*, la *Visionnaire*, etc. A leurs côtés, voici des peintures de sentiments : les *Regrets*, les *Sentiments*, les *Agrémens*, les *Bagatelles ;* ou bien des paysages, des sujets empruntés à la nature : les *Ondes*, les *Vergers fleuris*, les *Moissonneurs*, les *Vendangeuses ;* plus loin, ce sont des animaux, l'*Anguille*, le *Gazouillement*, la *Linotte*, le *Moucheron ;* plus loin encore, de vrais tableaux de genre « qui surajoutent du rêve, a dit Tessier, à la musique elle-même », les *Ombres errantes*, les *Gondoles de Délos*, les *Dards homicides ;* voici encore des peintures de bataille *(La Triomphante)*, des mascarades, entrées de ballet (Les *Chinois*) ; des pages uniquement descriptives comme le *Réveil matin* ou le *Dodo*. En un tableau il aperçoit parfois plusieurs personnages : les *Jummèles*, les *Calotins* et les *Calotines*, les *Trois veuves*, les *Petits maîtres*, les *Culbutes Jxcxbxnxs* (qu'il faut lire *Jacobines*), la *Marche des Gris vêtus*, les *Petites crémières de Bagnolet*, les *Vieux Seigneurs*. Autant de noms qui peignent d'une étonnante manière ce monde à la fois idéal,... et réaliste, en lequel se plaît à vivre notre auteur. Et celui-ci d'entreprendre en musique de véritables cycles *(Les Petits âges)*. Voici dans ses *Bacchanales :* les *Enjouemens bachiques*, les *Tendresses bachiques*, les *Fureurs bachiques*. Dans les *Folies françaises*, autant de dominos qui passent : la *Virginité*, la *Pudeur*, l'*Ardeur*, l'*Espérance*, la *Fidélité*, la *Persévérance*, la *Langueur*, la *Coquetterie*, les *Vieux galants et les trésorières surannées*, les *Coucous bénévoles*, la *Jalousie taciturne*, le *Désespoir !* Les *Fastes de la Grande et ancienne Mxnxstrxndxsx* (qu'il faut lire *Ménestrandise*) nous propose une action grotesque en cinq actes : « Le défilé pompeux des notables, la monotone stupidité des vieilleux, les acrobaties des saltimbanques, les boiteries et les dislocations

des estropiés, le désordre enfin, la déroute de toute la troupe... » (Tessier)

Ces généralités posées, il nous faut glaner quelques perles, de Livre en Livre.

Voici le premier. Dans la seconde courante de l'ordre initial, Couperin module sans peine de *si bémol* à *ré majeur* ; sa manière de *diminuer* une courante ou une gavotte, présente quelque rapport avec l'ornementation des Allemands, mais elle est plus systématique. Dans les *Nonètes* un seul et même rythme : mais les blondes sont mélancoliques ; les brunes primesautières. Ailleurs, c'est l'introduction d'une pédale médiane qui donne du lien à sa polyphonie pimpante (la *Manon*), ou bien ce sont des frottements de secondes qui l'enchantent (l'*Enchanteresse*). Certaines hardiesses ne le séduisent pas moins : après la barre de mesure et la chute normale à la dominante, le discours change brusquement de couleur et adopte le relatif majeur (la *Laborieuse*)..., effet auquel plus tard il reviendra souvent. Couperin ne méconnaît aucunement le secret des retards et des marches adoucies de septièmes (second ordre, seconde courante). En organiste, il fait chanter un récit, tantôt au soprano, tantôt au ténor (La *Terpsicore*), il évoque l'orgue par la *Garnier* qu'il attaque dans le médium du clavier dont il apprécie particulièrement la sonorité grasse et onctueuse à laquelle il reviendra toute sa vie (La *Flore*, Les *Barricades mystérieuses*, La *Castelane*). Et s'il s'amuse à opposer continuellement majeur et mineur (*Babet*, Les *Laurentines*), ou à changer de rythme (Les *Matelotes provençales*), il ne dédaigne pas cette permanence des sentiments qu'établit la permanence de la basse (Les *Regrets*). Brosse-t-il un portrait (La *Villiers*), il introduit subitement en fin d'œuvre une figure rythmique nouvelle, comme si le modèle venait de lui révéler un tic.

Le second Livre présente autant de richesses. Les *Langueurs tendres* nous valent un début de *da capo* et la *Bersan* un contrepoint des plus heurtés. Les *Barricades mystérieuses* tirent leur nom d'un jeu de notes retardées, prolongées, qui viennent buter contre leur sœur avec un charme et une tristesse infinis ; les syncopes nous ravissent dans la *Muse naissante*. On évoque le contrepoint de Bach dans l'*Ausoniène* et on pense à certaines brusqueries de Buxtehude au centre d'un discours qui a pour titre *Sarabande unique (si mineur)*. La *Passacaille*, qui à elle seule mériterait toute une analyse, figure, aux côtés de celles de Muffat, de Pachelbel, de Buxtehude, de Bach, parmi les chefs-d'œuvre de toute la musique de clavier. Dans les *Charmes*, Couperin use du registre *luthé* ; il ne frappera pas les accords dissonants ; il lui suffira de les égrener pour étaler la sonorité et profiter de la résonance de l'instrument. Musicien raffiné autant que gourmet, qui compte retarder une résolution pour mieux en recueillir le suc ! Il est précieux encore dans le *Bavolet flottant*, mais terriblement combattif lorsqu'il entend des *Bruits de guerre* (La *Triomphante*)... Dans l'*Etincelante*, il ne fait pas fi de la basse d'Alberti ; et dans les *Grâces naturelles*, il s'efforce à suivre le programme de son titre, en faisant choix d'une admirable mélodie et en exigeant du *mineur* plus de charme que du *majeur*.

Il y a plus de force concentrée dans le troisième Livre. Les *Roseaux* égrènent les notes d'une mélodie que l'on croirait destinée à la voix, mais plus loin l'*Ame en peine* exhale des soupirs qu'accentuent des appogiatures. Un certain maniérisme est introduit dans les accents plaintifs du *Rossignol en amour*, si séduisant et si tendre d'autre part... A cinquante-quatre ans, Couperin semble toujours

découvrir dans le clavier de nouvelles richesses. Dans un *Petit Rien*, il développe un thème qui pourrait séduire d'ici quelques années le Bach de la Messe en *si mineur*. La *Musette* sur son bourdon de vielle à roue, nous ramène à la musique française, et l'on perçoit les quintes du joueur de cornemuse dans les *Vergers fleuris :* un tableau de printemps ? La *Conti* jouit peut-être d'une *incomparable grâce*, mais la nature l'a dotée d'un port majestueux et d'un caractère capricieux. Dans la *Distraite*, Couperin aime à tourner, avec tons et demi-tons, autour de la tonique, sur une pédale ; s'il trouve toujours à décrire (de douloureuses syncopes peignent l'*Attendrissante*), il semble se préoccuper de plus en plus de la beauté des lignes ; alors, par la rigueur du texte, la permanence d'un dispositif adapté à l'une et l'autre mains, la juste correspondance des dessins en imitation, il fait penser à ses contemporains saxons ou bavarois (La *Superbe*, le *Turbulent*, l'*Artiste*).

Il accentue ces tendances linéaires dans le quatrième volume... Comme dans la *Muse plaintive* du troisième, le rondeau de l'*Epineuse* est écrit sur un thème *ostinato*, que rendent plus expressif ses altérations. S'il se laisse prendre, comme les Italiens, au jeu de la descente chromatique dans ce dernier ouvrage, il nous livre à chaque instant l'objet de ses pensers nouveaux. Il y a sans doute là quelques portraits (combien ondoyante *Mme Couperin !*), des tableaux de genre (le *Trophée* évoque la guerre !), et des reproductions prises sur le vif (Le *Croc en jambe*), mais les recherches d'ordre stylistique l'emportent maintenant sur l'objet à peindre. On appréciera par exemple toutes les solutions harmoniques qu'envisage la *Petite Pince sans rire*, les frottements de seconde qu'admet l'*Arlequine* qui se cogne les

chevilles, le curieux mariage entre l'*ut mineur* de la main droite et le *la bémol* de la main gauche, dans le rondeau des *Gondoles de Délos*, les échos qu'il établit d'un clavier à l'autre entre ceux qui sont aujourd'hui les *Jeunes Seigneurs* et qui étaient *Cy devant les Petits Maîtres*, l'histoire remplie d'épisodes et dont on voudrait connaître l'argument qu'il intitule l'*Amphibie*, les modulations d'une *Visionnaire* qui progresse de *mi bémol majeur* à *si bémol majeur*, en passant par *ut mineur*, *fa mineur*, *la bémol*, *si bémol mineur*, enfin les accords désarticulés qui entendent refléter les *Ombres errantes*.

*
* *

L'œuvre de clavecin de Couperin présente une unité manifeste : portraits et pièces pittoresques ; contrepoint à deux voix ; généralisation de la forme rondeau ; permanence de la mélodie ornée ; utilisation d'un décor constant suggéré par l'instrument lumineux et sec aux cordes pincées. C'est vrai, mais pour une part. Cette unité n'est-elle pas plus théorique que réelle ? Ne recouvre-t-elle pas une diversité de moyens expressifs, qui refléteraient la diversité intellectuelle et spirituelle de l'artiste ?

On ne discutera pas le côté descriptif et pittoresque chez Couperin ; Champenois, il pétille, comme le vin. Mais il sait être charmeur aussi et rêveur *(Les Idées Heureuses)*. Alors, il abandonne au vent les bulles dont il parait tout à l'heure son discours, et il adopte des « manières » tendres : les inflexions de la mélodie, l'enchaînement de deux accords sauront ici lui faciliter la tâche. Et s'il vient à pousser plus loin ses recherches en un domaine où l'expression subjective va finir par l'emporter, il se laisse entraîner par le souffle généreux qui parfois l'anime ;

il franchit les frontières du classicisme (au sens où nous entendons ce terme) et aborde aux rives du romantisme. Si le dernier couplet des *Amusements* évoque Schumann, la *Bandoline* annonce Chopin. Couperin parle d'abondance et dépasse les limites du clavecin. Dans les grappes d'accords dont il surcharge son texte, eux-mêmes enrichis de ces agréments qui font rouler les notes les unes après les autres, n'y a-t-il pas l'indice d'un style que Debussy et Ravel recueilleront un jour ? Il a le sens de la douleur et ses plaintes, et ses angoisses que toujours nous renvoie le médium du clavier, équivalent à des confessions. Mais l'époque à laquelle il vécut lui fait un devoir de savoir exprimer la majesté Louis-quatorzienne. Ses portraits ont parfois cette grandeur qui impose. Un Watteau de la musique ? Il est possible. Mais aussi un Lebrun, un Rigaud, un Largillière. La force ne manque pas à ce « petit maître ». Autoritaire et puissant, précis et tourmenté, il passe le front haut. Relisez sa *Passacaille en si mineur*.

*
* *

L'œuvre de Rameau ne présente pas l'importance de celle de son aîné : une soixantaine de pages. Mais elle suppose une évolution qui paraît élargir en France l'horizon du clavecin. Elle s'échelonne sur une quarantaine d'années. C'est à l'âge de vingt-trois ans que le Bourguignon Jean-Philippe Rameau publie son premier Livre de pièces (1706). Il est bref : dix danses suffisent à notre auteur pour avouer qu'il est admirateur de Marchand, et qu'il entend assurer aux manières italiennes leur place dans le cadre classique de la suite française. Comme Lebègue, Rameau tire encore parti du prélude libre des

luthistes. Et c'est dans cette improvisation liminaire qu'il apparaît le plus grand : prélude de clavecin, et non d'orgue, comme le prétend L. Laloy : les pédales inférieures ne sauraient tromper. Les intervalles de septième, neuvième, onzième révèlent déjà les curiosités de l'harmoniste : une seconde partie, plus organisée, rappelle l'économie de certains préludes italiens. Et s'il écrit une *Vénitienne* ou une *Gavotte*, il superpose à ces danses la forme du rondeau.

Les vingt pièces publiées en 1724 donnent à croire que l'artiste a mis à profit les années passées pour approfondir son métier. En ce Livre, l'allemande, la courante, le menuet, le rigaudon n'apparaissent plus que par l'effet du hasard. Faut-il même parler de *suites* ? Les œuvres sont groupées par tonalités *(mi, ré)*, mais elles n'offrent entre elles aucun rapport : séries de pièces isolées — de mode majeur ou mineur — dont les trois quarts portent un titre évocateur, et dont la moitié épouse la forme du rondeau. Rameau, disciple de Couperin ? Il est possible : mais un disciple qui relève les marques extérieures du langage qui s'offre en exemple, non sa substance interne. Il y a déjà plus d'*écriture* dans l'allemande de ce recueil que dans celle du précédent et la deuxième gigue en rondeau nous avertit que Rameau compte sur le clavecin pour élucider des problèmes harmoniques. Dans le Livre de 1724, les modulations les plus audacieuses se frayent un passage à travers la polyphonie, introduites qu'elles sont par les tons voisins (Le *Rappel des oiseaux*). S'il n'est pas toujours partisan de l'accord, Rameau, à l'image de Couperin, égrène les différentes notes de ce qui aurait été pour d'autres un agrégat et il introduit dans l'arpège cette dissonance, ce demi-ton qui viennent transformer

la matière sonore. Dans une pièce imitative, il sait être primesautier (Le *Tambourin*), mélancolique (Les *Tendres plaintes*), élégant (La *Joyeuse*), raisonnable (l'*Entretien des Muses*). Dans les *Soupirs*, il se rapproche de Couperin, mais ses sanglots ont quelque chose de moins humain. Couperin lui suggère encore les pièces croisées (Les *Cyclopes*). Mais Rameau a souvent plus d'ambition que son aîné. Il développe avec plus d'abondance : il introduit dans certaines pièces (Les *Tourbillons*) des figures qu'on n'y attendait guère. Ailleurs il donne au rondeau une importance et une ampleur qui annoncent celles des grands allegros de sonate à venir (Les *Cyclopes*) : le thème comporte une idée principale et une idée secondaire ; et au retour de l'idée principale, l'artiste en accentue les angles et lui compose un décor d'un faste et d'une exubérance qui étonnent : les larges intervalles demandés à la main gauche, l'appareil grandiloquent de l'accompagnement, voici bien des nouveautés dans l'histoire de notre instrument. Ces figures vont se multiplier dans le dernier recueil. Avant de l'aborder, signalons le chef-d'œuvre du présent Livre, *Les Niais de Sologne :* non pas un simple rondeau, mais un *air*, dont la mélodie, traitée comme un rondeau, donne matière à des variations, d'un surprenant dynamisme. Conception toute française de la variation et de la diminution, avec des notes de valeur de plus en plus réduite (noires, croches, triolets, doubles croches), cette diminution affectant ici la mélodie, plus loin son accompagnement.

C'est entre 1727 et 1731 que Rameau livre au public ses *Nouvelles suites de pièces pour clavecin :* en tout seize pages, groupées en deux suites dont l'une affiche le *la* pour tonalité principale et l'autre, le *sol*... En ce recueil nous voyons Rameau poursuivre

les rêves qu'il avait amorcés dans le précédent : fréquent appel à la forme du rondeau ; constant usage des « pièces croisées », emploi minimum des danses classiques ; prédilection pour la musique descriptive ; apogée de la variation ; recherches étendues dans le domaine de l'harmonie. Si l'*allemande* évoque le langage de Bach, la variété de ses figures et son contrepoint à deux, trois, quatre voix sont l'expression d'une pensée personnelle. La ligne n'est pas moins travaillée dans la *courante* qui suit, où les arpèges prennent toute leur valeur à la main gauche. Dans une *sarabande*, Rameau module en douze mesures, de mi majeur à la, en passant par *fa dièze mineur*, *ut majeur*, *sol majeur*, *si mineur*, *fa dièze mineur* et *ré majeur*. Voyez l'ampleur donnée au développement des *Trois mains*, l'éclat et la majesté du thème qui féconde *La Triomphante*, l'exactitude avec laquelle le musicien relève le caquètement de la *Poule*, le caractère violent et turbulent des *Sauvages*, la démarche emportée de l'*Egyptienne* et vous vous persuaderez que non seulement Rameau s'efforce à peindre, mais qu'il rêve d'un programme dont l'ambition dépasse celui de ses émules. Dans l'*Enharmonique*, profitant des possibilités que le tempérament égal lui offre, il engage la musique sur un chemin où les paysages varieront sans même que l'auditeur s'en aperçoive. Mais si la prolixité le mène un jour à faire office de précurseur, c'est dans la variation pour clavier : domaine en lequel il se pousse du premier coup d'aile sur le même plan que Bach et Haendel. Sa *Gavotte variée* en *la mineur* est un chef-d'œuvre du genre, non seulement pour les doubles dont il enrichit toujours plus le thème choisi, mais pour le souffle qui anime certaines variations. En 1741 il réduit pour clavier cinq des pièces qu'il avait destinées à un ensemble de cordes pour

le concert : *La Livri*, *La Timide*, *L'indiscrète* comptent au nombre de ses plus intimes confidences : un cœur s'y épanche, mûri par l'âge ; si l'esprit reste vif, une certaine mélancolie vient flâner sur la pensée. Quant à *La Dauphine*, écrite en 1747 à l'occasion du second mariage du dauphin, elle nous invite à croire qu'à cette date, Rameau, tout entier tourné vers l'art dramatique, se préoccupe moins d'innover au clavecin que de maintenir une tradition.

En assurant que Rameau a magnifié l'intelligence au détriment du cœur, d'aucuns souhaiteraient opposer le Dijonnais au Briard. L'un obéirait à la raison. L'autre à la sensibilité. C'est, croyons-nous, prononcer un jugement hâtif. Au même titre que Rameau, Couperin est fils de Descartes. Et Rameau sait peindre avec autant de charme que Watteau. Il y a là deux esprits différents. Couperin est un artiste du XVII^e^ s. qui alimente sa muse auprès d'une société aristocratique dont la pensée se délecte des portraits de Corneille, Racine, La Fontaine, La Bruyère. Artiste du XVIII^e^ s. et qui pressent peut-être une transformation dans les mœurs, Rameau part à la recherche de la vérité et de la perfection. Il poursuit moins un rêve dans le domaine des sons, qu'il n'œuvre sur une matière dont il souhaite d'établir les lois profondes. L'ornement ne prend pas chez lui la place que Couperin lui adjuge. Rameau développe le cadre, stylise le décor, et fuit tout ce qui n'est pas réfléchi. Sa sensibilité pourra s'épancher, elle ne s'étalera point. Il recherche la grâce ; il évitera le charme. C'est un puriste qui a du feu, mais qui voudrait toujours rendre plus claire sa flamme. Couperin serait plus spontané, plus ingénu. Rameau moins improvisateur, mais plus organisateur. C'est affaire de nuances. Les deux se complètent, comme se complètent Watteau et Chardin,

*
* *

Avec J.-S. Bach, nous sommes au vif du sujet. Le clavecin a-t-il jamais connu plus grand serviteur ? Tout comme celle de Rameau, son œuvre se développe sur une quarantaine d'années, entre 1703-1704 et 1744. Mis à part le *Caprice sur le départ du frère bien aimé*, qui évoque à la manière de Kuhnau un épisode de la vie de famille qui a frappé notre artiste en sa jeunesse, Bach n'a jamais sacrifié à la musique descriptive. Avec lui, nous voilà loin de Couperin et de Rameau. Par contre, nous retrouvons en son œuvre maints souvenirs, maints éléments, entre lesquels l'instrument cherche sa voie depuis un long siècle en Europe. S'il n'adopte pas le « portrait » des clavecinistes français, il fait sien le cadre de la suite ; aux Italiens il emprunte le prélude organisé et la fugue. Les Allemands du Nord lui inspirent de fiévreuses toccate et lui transmettent dans la variation, la tradition des virginalistes anglais. Le clavecin est pour lui l'instrument à tout dire. Cette mécanique savante reçoit toutes ses confidences, et marque pour lui le centre de toute une existence,

Deux formes vont féconder l'œuvre qu'il lui dédie : la suite, le prélude et fugue. La suite le pousse à innover : n'est-il pas l'un des seuls parmi ses contemporains à écrire des sonates, voire un concerto pour les cordes pincées ? A cette dualité de la forme vient se surimposer la dualité de l'homme. Plus que chez un Couperin, il y a chez Bach le virtuose et le professeur. Ici des œuvres pour le concert. Là des pages destinées à l'enseignement. Il ne faudrait pas croire pourtant que le premier groupe auquel on vient de faire allusion — suite et sonate — reflète les seules préoccupations du vir-

tuose et le second — prélude et fugue — celles du professeur. L'exécutant brille tout autant dans une toccata et fugue que dans une gigue, le professeur croit être aussi utile au disciple s'il lui enseigne à interpréter une allemande, s'il lui apprend à bâtir un prélude.

L'œuvre est si vaste que son exacte chronologie échappe encore. Ici des ensembles datés. Plus loin des pages qu'il paraît difficile de situer dans la vie de l'artiste. On sait que son existence se déroule dans les villes d'Arnstadt, Mülhausen, Weimar, Cœthen, Leipzig. On devine qu'il retouche souvent une œuvre à l'instant où il la cite en exemple à un élève, ou bien le jour où il décide de l'incorporer à un recueil. Voici quelques dates certaines : premier Livre du *Clavecin bien tempéré* (1722), *Six suites allemandes ou Partite* (1726-1731) ; *Septième Partita et Concerto italien* (1735) ; *Quatre Duos* (1739) ; *Variations Goldberg* (1742) ; deuxième Livre du *Clavecin bien tempéré* (1744). La prudence nous oblige à être moins affirmatif pour les deux albums de *suites*. L'artiste paraît avoir entrepris les *Suites françaises* à *Weimar* (vers 1713-1717), et les *Suites anglaises* à Cœthen et Leipzig (vers 1720-1725). Ces pages célèbres ont été précédées d'œuvres de jeunesse auxquelles il semblerait vain de vouloir dresser un acte de naissance.

Si la France et l'Angleterre ont assez tôt établi une frontière entre l'orgue et le clavecin, on a vu qu'il n'en a pas été de même en Allemagne. Avec sa connaissance intime des instruments, Bach est ici le premier à imposer une discrimination entre ces deux arts. On en convient : il paraîtrait puéril d'exécuter à l'orgue des *Suites françaises* ou le *Concerto italien*, puéril de chercher à interpréter au clavecin les préludes de choral destinés au culte.

Certains prétendent aujourd'hui apporter une nouvelle distinction entre une musique de clavecin et une musique de clavicorde. Il semble difficile de suivre ces esthéticiens. Que Bach ait exécuté au clavicorde telle de ses pages — plus que sa voisine expressive —, on n'en saurait douter, le clavicorde autorisant ces nuances que le clavecin ignorait. Relisez pourtant l'inventaire après décès du compositeur. Vous y apprendrez qu'il possédait un clavicorde pour cinq ou six clavecins de toutes tailles et formes. Le clavicorde tend à disparaître dans la première moitié du XVIII^e s. alors que le clavecin tient toujours la première place dans la vie musicale, et que les premiers forte-piano de Cristofori et de Silbermann font leur apparition. Si Bach avait destiné au clavicorde partie de sa production pour *Klavier*, pourquoi n'avait-il point commandé à son ami Silbermann l'un de ces instruments « modernes » — véritable successeur du clavicorde — dont les cordes, frappées par des marteaux, émettaient une sonorité qui variait d'intensité suivant le toucher de l'interprète ? Or, J.-S. Bach n'a jamais possédé un tel forte-piano.

Un premier groupe d'œuvre s'ouvre par quelques productions de prime jeunesse : de courtes *suites* dans la manière de Froberger, deux *sonates*, qui présentent un curieux compromis entre les mouvements de danse français (allemande, courante), et les *tempi* de la *sonada* ultramontaine (adagio, fugue). Ce sont en Allemagne les premières du genre au clavecin après Kuhnau ; elles seront imitées par un Telemann. Attiré par l'art français qu'il a découvert à la cour de Hanovre, notamment à Cella où il a eu l'occasion de rencontrer des musiciens versaillais ou poitevins, Bach, également soucieux de poursuivre un effort entrepris voilà près d'un

siècle par ses devanciers germaniques, écrit six *Suites* dans le goût français. On y relève de six à huit mouvements de danse, parmi lesquelles ces menuets, ces bourrées, ces gavottes qui semblaient devoir fleurir seulement sur les bords de la Seine : courtes pièces binaires, au centre desquelles se détache une expressive sarabande qui s'annexe une quatrième voix, contrairement à ses sœurs. L'allemande suppose un travail contrapuntique plus soigné : prélude dans toute la force du terme déjà, avec ses passages en imitations et son merveilleux équilibre.

Quelques années plus tard — est-ce à la demande d'un habitant de l'Île ? — il entreprend des *Suites anglaises*. Même point de vue ; même parti pris. C'est à Cœthen sans doute qu'il les écrit. Comme les Français, il s'essaie à quelques doubles ; mais plus il travaille, plus il accroît la matière musicale... Se trouverait-il à l'étroit dans un cadre dont tant de ses précurseurs se sont contentés ? C'est à supposer, puisque arrivé à Leipzig il décide sans doute de reprendre chacune de ces suites et de leur adjoindre un grand prélude. Une page de musique pure précédera désormais l'allemande : développée, très construite et organisée suivant un plan nouveau. Il nous suffira, à titre d'exemple, de citer le prélude de la deuxième suite anglaise en *la mineur*, qui affecte tous les dehors d'une vaste architecture tripartite, d'une ouverture avec *da capo*, construite sur deux thèmes dans l'esprit du concerto. C'est Kuhnau sans doute que Bach prend ici pour modèle. Une idée principale, des idées secondaires, une constante opposition entre des tutti et des soli, une harmonie plus riche, une étonnante permanence du rythme, voici par quoi Bach fait œuvre de créateur.

Nous sommes encore plus loin de la suite dans ces

Partite auxquelles d'aucuns ont donné le nom de *Suites allemandes*. Ici Bach abandonne les thèmes à danser. S'il s'en tient encore, pour l'extérieur, au cadre qu'il a par deux fois exploité déjà, il érige des constructions sévères et complexes où sa personnalité multiple se meut plus à l'aise. Il semble se donner pour loi de fuir l'effet. Ecrit-il une allemande, son thème aride est générateur d'un contrepoint dense autant que subtil. Une sarabande ornée prend — tel est son développement — la place d'un adagio de sonate. Le *Caprice* fait son apparition avec un sujet aux accents martelés, puis un *Scherzo*, hâché par ses accords à la basse. Mais une fois encore, Bach fait porter son effort principal sur le mouvement initial : une ouverture plus développée que celles des suites anglaises et dont le nom variera chaque fois *(praeludium, symphonia, fantaisie, prélude, praeambulum, toccata)*. Ici l'organisation se complique : sans doute un seul rythme y pourra palpiter. Mais aussi plusieurs. Le prélude peut comporter un grave en forme d'ouverture, un libre récitatif et un allegro fugué ; ou bien une toccata encadrera de ses deux pendants symétriques une fugue à trois voix. La suite déborde son cadre primitif. Dans la septième *partita*, notre auteur tentera la synthèse entre une série de danses destinées au clavier, et une suite de mouvements rythmés pour orchestre. Et de même que les suites d'orchestre, cette dernière partita porte le nom de son premier mouvement : *ouverture*. Bach n'hésite pas à confier au clavecin une grande ouverture à la française en trois parties ; dans les danses qui suivent, Bach se renouvelle au point que cette partita semble faire office de trait d'union entre la suite d'un Pachelbel, et les premières sonates modernes d'un Haydn ou d'un Beethoven.

A la suite-sonate, il faut encore annexer le « concert écrit dans le goût italien ». Trois mouvements dans cette œuvre célèbre, comme dans tout concerto grosso de Corelli ou de Vivaldi. Deux allegros rythmés encadrent un adagio lyrique. Les allegros affectent encore la forme du triptyque, c'est-à-dire qu'en guise de postlude, Bach, après un large développement, aime à répéter ce qu'il a énoncé en manière de prélude. Les contrastes sont voulus entre le tutti des claviers accouplés et les passages de solistes confiés au clavier supérieur. Dans le largo, une phrase surchargée de broderies s'enlève sur quelques accords, au centre desquels tombent sur le temps faible, les deux notes répétées d'un glas. C'est un lied orné semblable à ceux que les Vénitiens ou les Bolonais donnaient à l'instrument de Stradivarius. Conçue pour le concert, destinée au virtuose, l'œuvre émet un verbe tantôt élégiaque, tantôt autoritaire ; elle propose une synthèse nouvelle au clavier entre le rythme et la mélodie. Il est juste d'ajouter que le programme ici réalisé par Bach lui a été en partie suggéré par les concertos pour cordes de certains contemporains qu'il transcrit, afin d'en donner exécution en privé ou en public, avec l'aide de ses fils : concertos de Vivaldi notamment, concertos de Telemann peut-être, qu'il confie à un, deux, trois, quatre clavecins, qui dialoguent ou conversent avec le concours de quelques cordes.

A-t-on remarqué que dans toutes les suites, sonates ou concertos, Bach, organisateur de la forme, se montre également organisateur de l'écriture ? C'est auprès des italianisants qu'il apprend à équilibrer le contrepoint. Dans le domaine de l'imitation, il acquiert une dextérité qui permet sur le champ de distinguer sa signature. Il ne cherche

pas tant à dissoudre l'harmonie, qu'à marier au mieux les lignes. Polyphoniste qui se fait fort de mener de front les quatre fils de son discours, il porte à son expression suprême le langage fugué que lui ont légué Frescobaldi, Froberger et Pachelbel...

A mi-chemin entre ce premier ensemble d'œuvres et les préludes et fugues, il faudrait situer plusieurs polyptyques écrits sans doute à Weimar ou dans les premières années de Cœthen et qui doivent être rapprochés de la sonate italienne : une écriture de prélude s'oppose à un langage fugué ; des traits de toccata alternent avec un contrepoint rigide ; un adagio ou un récitatif s'intercalent entre deux fugues... La fantaisie à chaque instant fait place à la rigueur en ces ensembles imposants que Bach exécute au concert. Une *toccata et fugue* en *ré majeur* se ressent encore de l'influence de Buxtehude. Ailleurs c'est une longue fugue en *ut mineur* qui est coupée en son centre par des arpèges de toccata, et qui est encadrée par deux pages d'une étrange complexité. Plus loin une Toccata en *fa dièze* groupe cinq mouvements dont deux fugues et un *lento* d'un curieux parti pris chromatique. Citons encore les quelques mesures du « prélude luthé » en *la mineur*, suivi de la fugue la plus longue et la plus houleuse, la plus modulante et la plus italienne qu'il ait écrite, — ainsi que la fameuse *Fantaisie chromatique et fugue*, composée en 1730, qui voit se succéder une éloquente et volubile improvisation, une poignante méditation sous forme de récitatif ponctué par des accords surchargés d'altérations et un discours fugué à trois voix qui vise à l'abstraction. De cette œuvre il faut rapprocher une célèbre *Fantaisie* binaire en *ut mineur* écrite sur deux thèmes, exigeant de difficiles croisements de mains, et qui se ressent de l'influence exercée par Scarlatti en Allemagne.

C'est le virtuose qui parle ici. Ailleurs ce sera le professeur : c'est par et auprès du clavecin qu'il diffuse un enseignement dont l'essentiel réside dans la composition. Aussitôt connus les rudiments de l'harmonie, le disciple apprend à chiffrer une basse, puis à la réaliser. L'écriture suppose un constant effort. Le débutant découvrira le maniement de certaines figures séquentielles, des marches, des pédales ; il utilisera le canon. Il saura procéder à une exposition de fugue, tenir compte de la mutation ; il connaîtra les problèmes que posent l'énoncé de la réponse, la contre-exposition, l'augmentation, la diminution du sujet ; il s'entendra à composer une strette. A chaque instant, Bach doit prêcher d'exemple au clavecin.

Ces exemples, nous les ramassons à pleines mains dans le second groupe d'œuvres que nous avons réunies sous ce titre : le prélude et fugue. Car l'écriture idéale est celle de la fugue ; et pour Bach, le prélude — la connaissance de sa structure, de ses subdivisions, — conduit naturellement à la fugue. Simple ou complexe, le prélude reste toujours une œuvre *organisée*. Relisez ses vingt petits *Préludes* à deux voix pour les débutants, relisez les petites pièces qu'il assimile au prélude et qu'il transcrit dans un *Clavierbüchlein* à l'intention de son fils Wilhelm ou dans un autre recueil destiné à son épouse Anna Magdalena et vous vous en persuaderez.

L'élève dont les connaissances harmoniques paraissent à Bach suffisantes, apprend ensuite à développer un thème dans un manuscrit de trente pages, qui groupe ici quinze *Inventions* à deux voix, et là quinze *Symphonies* à trois voix. Ce sont encore des préludes : « créations spontanées » du génie de notre auteur ; esquisses *nouvelles* dans l'histoire du clavecin ; petites fleurs qui fournissent comme un résu-

mé de la pensée et de l'enseignement du maître. En moins de trente mesures, Bach enseigne à tirer la quintessence d'une idée musicale en un style d'imitation, exempt de tout pédantisme. Ces deux séries de quinze pages disposées suivant les demi-tons de la gamme chromatique ont révélé à l'élève l'art de « bien comprendre la marche des différentes parties et de les faire chanter alternativement avec goût »... Chacune d'elles ne propose pas la résolution d'un simple rébus : fruits d'un art vivant, ces pièces de caractère révèlent des états d'âme et sont comme le reflet d'un moment, d'une pensée, d'un sentiment, à quoi participent des éléments mélodiques, rythmiques et harmoniques. Couperin burinait des portraits. S'élevant plus haut, Bach a su contempler l'homme, l'analyser et en capter, à travers les notes, certains traits universels.

Au même instant, le musicien poursuit et son enseignement et son rêve, en publiant — Fischer, Pachelbel, Weber lui avaient ouvert la voie — un premier recueil de vingt-quatre Préludes et fugues qu'il désigne sous le titre *Wohl temperierte Clavier*. Il œuvre ici pour les virtuoses qui ont réussi à surmonter toutes les difficultés des *Inventions* et *Symphonies*, pour ceux également qui ont acquis quelque science dans l'art du développement musical. Il groupe en un recueil, commencé à Weimar, vingt-quatre binômes dans l'ordre des demi-tons chromatiques de la gamme. Dans ces exercices, la fantaisie n'aura plus cours, si tant est qu'elle avait encore droit de cité dans les *Inventions*. Le prélude répète souvent le programme de l'*Invention*. Mais son ampleur le distingue de cette dernière. Il s'oppose fréquemment à l'esprit de la fugue qui doit suivre. Et par là, Bach semble faire la leçon plus encore à l'élève de composition qu'au virtuose. Si l'on doit

se tenir dans le prélude comme dans la fugue, à quelques lois fort simples : celle du rythme à ne jamais délaisser, celle des tons voisins à fréquenter, il n'y a pas lieu de répéter ici et là le même schéma : bien plus, une certaine liberté dans la rigueur, voilà ce que Bach exige de qui veut prendre la plume. Aucune sécheresse, aucune austérité comme chez Weber ou même Pachelbel. Le clavecin doit être souple aux inflexions de la mélodie. Chaque fugue doit tendre à l'émotion. Et pour en diversifier la qualité, il y a lieu chaque fois de transfigurer le cadre. Toutes les nuances de la pensée s'exprimeront dans un moule qui pouvait, au premier abord, paraître fort abstrait.

Avec les années pourtant, le compositeur s'achemine vers une autre conception de la musique, une écriture plus dépouillée. La beauté pure souffre de toute concession. Par contre les systèmes linéaires, s'ils sont exploités avec dextérité, réservent à l'esprit de grandes joies. L'apprenti compositeur le doit comprendre qui lit, en 1739, les quatre *duos* pour clavecin qui prennent place dans la troisième partie d'une *Klavierübung*, vaste *méthode* entreprise il y a douze ans déjà, pour le plus grand bien de celui qui cherche en sa musique des exercices propres à orienter l'esprit, satisfaire le cœur et par là contenter un véritable amateur. En ces *duos*, d'étonnantes paraphrases stylisées se combinent, des canons se glissent, d'opiniâtres progressions harmoniques viennent bouleverser les notions acquises, mêmes par les « forts en thème » ! Bach pouvait-il pousser plus loin sa méthode au clavier ? Il ne le pense pas, puisque l'*Art de la Fugue*, son dernier travail, n'est destiné à aucun instrument et que ce *compendium* de l'écriture polyphonique existe seulement pour être lu (1749).

Pourtant, quelques années auparavant, Bach avait décidé de réunir encore vingt-quatre Préludes et fugues pour le clavecin (1744), non point, comme en 1722, pour attirer l'attention de l'élève sur les possibilités qu'offrait le tempérament égal, mais dans le seul dessein de ciseler à nouveau et avec un même amour, des poèmes où il aimerait à couler ses plus secrètes pensées. Il y a dans ce recueil des diptyques qui remontent aux années de jeunesse et que Bach transcrit tels ou en les remaniant, les coulant dans une version définitive. Il y a ceux de l'heure présente, que lui dicte une pensée plus sereine. Certains préludes répètent la formule du mouvement de danse binaire, d'autres celle de l'invention ou de l'allemande ou du rondeau à refrain. Jusqu'en ses ultimes confidences, Bach recherche la nouveauté : un thème de carillon, un trait de toccata, un balancement de barcarolle, une fanfare, tout lui est bon pour bâtir. Dans la fugue qui suit le prélude, règne un semblable équilibre, mais non toujours un même esprit ; c'est un détail qui engage l'œuvre, une ligne conjointe ou disjointe, un rythme, un silence habilement inséré dans la mélodie. La majorité de ces poèmes ailés compte trois voix seulement, ce qui ne saurait empêcher le clavecin de sonner à plein. Personne n'avait sur l'instrument parlé un langage aussi châtié et personne après lui ne saura projeter une telle lumière sur une matière qui ne tient qu'à quelques fils...

Ce n'est pas ici pourtant qu'il faut chercher le résumé de sa doctrine au clavecin, mais bien dans l'*Air* suivi de Trente Variations, qu'il avait publié deux ans auparavant, à la demande de son disciple Goldberg, obligé de calmer au clavecin les nuits d'insomnie de son maître Kayserling. Dans sa

jeunesse il s'était essayé à des variations sur un *Air italien ;* plus tard, en une série de partite inspirées d'un thème de sarabande, il mélangeait la danse et la variation. Cette fois, c'est une autre sarabande qu'il commente et qu'il a retrouvée dans le Livre d'Anna Magdalena : un sujet de Choral ou de passacaille qui demeure principalement à la basse et parfois même est comme absorbé par une polyphonie dont il dirige les mouvements modulatoires. Mieux qu'un tour de force, il faut voir en ce monument un point culminant, celui qui marque l'apogée de toute la musique de clavecin (1742). Il exige la présence de deux claviers et de plusieurs registres. Bach en l'écrivant a non seulement pensé au virtuose, mais au compositeur. Toutes les difficultés techniques ont été accumulées là comme à plaisir, pour le premier. Quant au second, il reconnaîtra là toutes les formes, tous les styles que Bach a cultivés depuis quarante ans. C'est à toujours renouveler l'intérêt qui s'attache à un thème que Bach voudrait entraîner son disciple : et il lui fournit des preuves multiples de la diversité de son génie : l'air, le duo, la gigue, la fugue, l'invention, le choral orné, l'ouverture, la toccata, la sarabande, le da capo, le prélude, le passe-pied, Bach semble passer en revue son répertoire, et en un quolibet final, il superpose à ce thème énoncé, répété, désarticulé, deux chansons populaires. Une *somme* d'une fantaisie telle qu'elle ne se renouvellera point deux fois au clavecin, une mise en valeur de toutes les possibilités que renferme l'instrument et qui pardessus un long siècle va rejoindre l'effort des virginalistes anglais, voilà ce que Bach n'eut pas écrit, s'il n'avait assimilé au mieux l'œuvre des prédécesseurs qui, tous, — Latins, Germains — avaient saisi que quarante-cinq cordes mues par quarante-

cinq touches, constituaient un matériel suffisant à l'éclosion d'une des plus belles formes de la musique : la variation.

*
* *

Haendel n'a pas au clavier la même ambition que Bach. Il a pourtant la même autorité et son verbe, comme celui de Bach, est empreint d'une note internationale. Ici, cependant, les deux musiciens s'opposent. Car si le cantor de Leipzig parle un idiome qui présente une valeur universelle, il n'a jamais quitté la Saxe. Haendel apparaît au contraire comme le musicien ambulant par excellence. Jean-Sébastien assimile en lisant, Georg Friederich en écoutant. Si les accents de Bach atteignent le cœur de tout être sensible, c'est qu'il a relevé tout ce qui se pouvait trouver sur place et qu'il a, mieux qu'un autre, adapté tous les styles à sa pensée. Haendel est un voyageur. Tantôt l'Allemagne du Nord, tantôt l'Allemagne du Sud. Par trois fois l'Italie. Finalement l'Angleterre. C'est au contact des musiciens étrangers qu'il meuble sa mémoire. Son œuvre ne présente pas la même importance que celle de Bach. Quelques recueils pourtant demeurent qui nous disent et sa connaissance et sa compétence du clavecin, et le cas qu'il faisait de la suite française.

De ces recueils, seul celui qui paraît en 1720 a été publié sous sa responsabilité. En 1732 et 1733 Walsh édite à Amsterdam, sans la participation de l'auteur, deux cahiers en lesquels il réunit des œuvres de jeunesse de Haendel. En 1735 voient le jour à Londres six *Fugues* ou *Voluntaries* pour orgue ou « harpsicord », en 1750 une sonate en *ut majeur*... C'est peu. Mais plus qu'il n'en faut pour

mesurer la place que s'adjuge sans coup férir notre musicien dans l'histoire du clavecin.

Les recueils de 1732 et 1733 — auxquels il faut ajouter des *Lessons composed for the Princess Louisa* et un *Capriccio* — groupent des pages écrites par un jeune âgé de treize à vingt ans. Si elles ne révèlent pas dès l'abord une personnalité de premier plan, elles disent très haut l'habileté du violoniste de Hambourg qui va bientôt accomplir sa première randonnée en Italie. Son habileté et sa mémoire. Car il emmagasine avec une extrême facilité. Suite française et suite allemande, sonate italienne ; il est au fait de tout ce qui semble nouveau. Il n'hésite pas à mêler les genres en ces huit suites. Voici le point de vue italien avec l'allegro et l'air. Voici la tradition française avec l'allemande, la courante et la gigue. Il s'entend à multiplier des « doubles », et il les applique au menuet, à la sarabande, comme à la gavotte. L'apport français est encore visible dans la carrure de certains chants ; derrière ces lignes, derrière ces accords aussi, et ces rythmes, on devine parfois M. de Lully... Toutes les gigues sont fuguées et il arrive souvent que Haendel utilise le même thème dans deux mouvements de danse consécutifs. Ce par quoi brille déjà le néophyte, c'est par la souplesse de sa phrase, la flexibilité de sa mélodie. L'Italie l'a définitivement marqué : que n'a-t-il pas appris à fréquenter, quatre ans durant, de Venise à Naples, A. Lotti, Corelli, les deux Scarlatti et Stefani ! C'est en 1708 qu'il s'est mesuré à Domenico Scarlatti, son exact contemporain. Dès lors son écriture au clavecin subit quelques transformations, car la manière du Napolitain n'est pas sans le persuader que l'instrument aux cordes pincées n'a pas encore livré tout son secret...

On devine son application à fournir alors des

suites qui ne soient plus des pastiches. Certaines parmi celles qui paraissent en 1720 remontent aux années « italiennes » (la troisième), d'autres ont subi des remaniements. La majorité pourtant traduit une maîtrise qui ne peut être que le fait de l'âge. Huit suites — où Romain Rolland relève sans doute l'influence d'un Krieger, d'un Kuhnau, d'un Pasquini — mais dont la richesse suppose une personnalité qui n'hésite plus sur la marche à suivre. Il n'y a pas, pense Haendel, à emprunter une fois encore le cadre de la suite, avec ses seuls mouvements de danse. Cette rythmique, si variée fut-elle, se perd dans la monotonie. Des pages d'une plus haute inspiration doivent trouver place en cet ensemble de pièces. Avec la sonate pour instrument à cordes, l'Italie a donné l'exemple ; pourquoi ne le point suivre ? Les musiciens allemands comme les italiens ont excellé dans l'écriture fuguée ; pourquoi ne les point imiter ? L'ouverture *à la française* propose un programme qui mérite de retenir l'attention. La variation supporte la comparaison avec toute autre forme musicale. Dans chaque suite, Haendel fera donc sa place à l'un ou l'autre de ces genres, et de cet accroissement, le vieux moule sortira transfiguré. Un contrepoint vivace parcourt ces préludes, une ornementation française fleurit ces adagios, une veine mélodique sans égale coule dans ces fugues italiennes ; tel prélude rend hommage aux luthistes encore, tel autre récolte les fruits semés par un A. Scarlatti. Ici, c'est un air en *ré mineur* qui chante sous des diminutions un peu jeunes ; là c'est une mélodie en *mi majeur (L'harmonieux forgeron)* qui s'annexe un contrepoint de plus en plus mousseux. Une passacaille évoque tour à tour Lully, Buxtehude et Muffat. Les suites en *fa dièze mineur* et *fa mineur* nous comblent ; pour leur abon-

dance et leur appareil figuratif, elles surclassent même les six fugues contemporaines qu'Haendel édita dix ans plus tard pour orgue ou clavecin, dont deux ont été par lui utilisées dans ses chœurs. Mieux qu'aucune autre composition, ces fugues évoquent les improvisations où le génie du maître se donnait libre cours au clavecin, comme à l'orgue, alors qu'au centre d'un opéra, ou d'un oratorio, il avait décidé de divertir ses auditeurs, fier sans doute de pouvoir leur offrir sur le champ ces musiques fougueuses ou tendres qui lui venaient du cœur.

*
* *

Plus que Haendel et Bach, Domenico Scarlatti délaisse le passé. Sur le clavecin qui est prêt à disparaître, il prépare l'avenir de la sonate pour forte-piano (1685-1757). Napolitain, fils d'Alessandro, il a travaillé à Venise avec Gasparini et rencontré là l'Anglais Th. Roseingrave. A Rome, il fréquente Haendel et se mesure à lui en un double tournoi (orgue et clavecin). Il profite sans doute ici de l'enseignement de Pasquini, écrit des œuvres dramatiques, se fait nommer maître de chapelle de Saint-Pierre. 1719 le voit à Londres, 1721 au Portugal. Le roi Jean V lui confie la charge de maître de clavecin des princesses ses filles. Un dernier voyage à Naples en 1725 lui permet de reprendre contact avec le pays natal, de rencontrer le jeune Hasse. Il se fixe à Madrid en 1729, où l'une des princesses de Lisbonne vient d'épouser le roi Ferdinand VI. C'est là qu'il compose les six cents numéros d'opus qu'il consacre au clavecin et qu'il meurt.

De son vivant ses manuscrits circulent dans toute l'Europe et son nom figure dans tout recueil, dans toute collection de musique. Est-ce parce qu'il a eu

pour père le créateur de l'école napolitaine ou parce qu'il a travaillé sous des maîtres éminents, est-ce parce qu'il a parcouru l'Europe très jeune, est-ce encore parce qu'il a connu une destinée dorée et que la gloire lui a été donnée dès ses premiers faits d'armes ? Toutes ces raisons doivent-elles être invoquées pour tenter de trouver une explication à une œuvre *unique* par la qualité comme par la quantité ? Chez Couperin, Rameau, Bach et Haendel le génie a été le résultat d'une « longue patience ». Chez Scarlatti, il éclate, il s'impose, il se maintient.

De la *suite*, Domenico garde les rythmes et la coupe binaire des mouvements de danse. C'est tout. Hormis cinq fugues et quelques sonates isolées qui comportent deux tempi et se ressentent de l'influence de Pasquini, toutes ses œuvres ont été scellées dans un mouvement unique en deux volets : d'aucuns lui ont donné le nom de *sonate*. Scarlatti, lorsqu'il en a livré trente à l'imprimeur vers 1729, les a intitulées *Essercizi*. Non pas des exercices pour les novices, mais bien plus des *Etudes* au sens où l'entendront un Czerny, un Chopin, un Debussy : « ingénieux badinages, » dédiés au « professeur ou au dilettante », désireux de « s'exercer au jeu hardi du clavecin ». Car Scarlatti n'ignore pas quelle maîtrise suppose le maniement de ces deux claviers de cinquante-cinq notes. Et s'il écrit, c'est autant pour rompre les concertistes à la pratique de ce clavecin capricieux que pour satisfaire les hidalgos des cours de Portugal et d'Espagne !

Quelques thèmes empruntés à l'Italie du Sud, au folklore de l'Espagne, quelques rythmes pris aux guitaristes, un cadre dont l'ordonnance claire et logique le satisfait, une écriture permanente à deux voix, mais qu'il pimente à plaisir d'agaceries, de brusqueries dont il se fait le créateur, voilà pour

l'extérieur. Ajoutez à cela que son « exercice » n'obéit qu'à un rythme d'allegro, mais qu'il connaît trois variantes : ici l'esprit du *concerto*, avec des oppositions entre des unissons de tutti et des divertissements mélodiques de solistes ; plus loin une égale présentation du thème, et un semblable travail dans la première et la seconde partie du binôme ; enfin — et c'est la majorité des cas — un exercice plus complexe, annonciateur de la sonate et qui comporte l'énoncé d'un thème principal, celui d'un second, voire d'un troisième thème dans une première page, puis dans une seconde un développement rationnel de ces thèmes, l'adjonction de quelques idées secondaires et parfois le retour au thème premier. En ce moule triple et un, Scarlatti accumule toutes ses boutades.

Au sujet rythmique, Scarlatti oppose l'idée mélodique. Le thème qui lance le rythme en valeurs égales dévale le clavier de haut en bas. Il ouvre l'exercice et rebondit à la main gauche, comme si l'auteur entreprenait une fugue. Il s'arrête pourtant net quelques mesures plus loin et donne la parole au sujet plastique, souvent chromatique, dont le profil contraste avec le précédent et qui est accompagné d'accords plaqués, *drus* et chauds. Scarlatti foisonne d'idées. Une idée est-elle issue de son cerveau, elle donne matière à une foule de combinaisons. Morcelés, brisés, reconstitués en tout ou en partie, ces thèmes alimentent une série de développements concis.

Il connaît le fort et le faible du clavecin. Il sait la lumière qu'irradient ces doubles ou triples jeux de cordes. Mais les défauts de l'instrument — les trous, les « manques » entre deux notes pincées, le peu d'expression qu'autorise cette mécanique à double clavier — il s'efforcera de les dissimuler sous

des artifices qu'il multipliera comme à plaisir. Peu d'ornements. Ceux-là surchargeraient en vain la ligne et détruiraient le décor : une seule exception pour le trille, auquel il réserve une place éminente. Comme un diable, il vient lâcher son serpentin en fin de cadence. A ses côtés, voici d'insidieuses appogiatures, et surtout l'*acciacatura*, cet agrément « qui consiste à frapper avec la note d'harmonie, sa note inférieure, non pas successivement, mais *simultanément*, pour lui donner un son moins déterminé » et comme pour *écraser* la sonorité *(acciacare)* : curieuse figure qu'il faut rapprocher du *pincé étouffé* de Couperin, qui par là désigne les notes étrangères à intercaler entre les intervalles de l'accord. Mais si le Français entend *arpéger* l'accord et accroître son ornementation *mélodique* interne, le Napolitain entend *plaquer* l'accord et accroître sa portée *harmonique*. Mais voici d'autres artifices aux côtés de ces croisements de mains, de ces oppositions de clavier que d'aucuns ont utilisés déjà : nous entendons désigner ces notes jetées dans tous les coins du clavier, ces touches qui résonnent à toutes les octaves, ces sauts de biche imposés à la main gauche, ces successions de tierces qui viennent à l'oreille de l'auditeur couler de bien tendres choses, ces touches répétées, ce pointillisme avant la lettre et qui éparpille la lumière, ces curieuses figures cadentielles avec leurs traits essouflés, ces pédales aux éléments rompus ou arpégés, ces grosses broderies jetées autour d'une note mise en relief, cet emploi constant de l'accord de septième de dominante sur tonique, ces petites formules mélodiques et rythmiques de carillon auxquelles il semble tout content de s'arrêter — comme un gamin qui écoute sonner une boite à musique...

Mais eût-il souhaité qu'on le juge à cet arsenal ?

Il faut peut-être voir plus haut. S'il ne prétend pas à la profondeur, il prétend à l'élégance. Il aime le brillant et l'imprévu. Il fuit la trivialité et il recherche la mélodie passionnée, parfois dramatique. Comme Bach il annonce le romantisme. S'il abandonne la polyphonie, dont il a le sens, mais qui lui paraît surannée, s'il adopte le parti de l'harmonie, s'il fait leur place à des modulations qui déroutent, s'il paraît incorrect ici et froisse là nos manières de penser, il est l'un des premiers à créer au clavier un style symphonique. Comme Haydn, il fait passer dans son œuvre la bonne humeur de l'opéra bouffe. Dans la Fugue dite du *chat*, il sait trouver en lui assez de souffle pour assurer au thème paradoxal dont il a fait choix un développement que seul un Bach eût pu mener à son terme.

Au clavecin, il a chanté la gaîté du XVIII^e^ s. Ces *Essercizi* seraient-ils un commentaire des deux derniers mots de son « avertissement » au lecteur : « Vis heureux » ?

TROISIÈME PARTIE

L'ŒUVRE : DÉCADENCE ET RENAISSANCE

CHAPITRE VI

LA DÉCADENCE : CONTEMPORAINS ET SUCCESSEURS DES CINQ

Les dernières grandes œuvres ont vu le jour vers 1740-1750. Désormais la littérature du clavecin décrit une courbe descendante. Les mots ultimes seront dits pour lui vers 1760. Avant d'examiner les causes de cette chute soudaine, il semble utile — à toute fin d'être complet — de citer ici tous ceux qui ont — aux côtés des cinq dont on vient de présenter l'œuvre — cherché à creuser leur sillon entre la suite, le prélude et fugue et la sonate.

Trois styles se heurtent en Europe au plein cœur du XVIII^e^ s. : dans l'histoire de l'art instrumental, la France, l'Italie, l'Allemagne se partagent les faveurs des musiciens. Depuis près de cent ans la lutte est engagée. Y aura-t-il des vainqueurs ? La chose ne paraît point nécessaire : plus heureux, l'essai de synthèse que symbolisent les noms des cinq « grands » qui semblent avoir — le génie aidant — épuisé la matière. En même temps qu'eux, ou après eux, que peuvent les artistes de second ordre, même s'ils ont du talent ? Il semble que tout ait été dit dans la *Suite*, et la *Fugue*. Sans doute, les Italiens et les Allemands ont-ils cherché à introduire la sonate dans le champ du clavecin. Mais entre suite et sonate, la lutte reste inégale.

Et le destin — malgré les efforts d'un Haendel ou d'un Scarlatti — n'a pas réservé au clavecin la gloire d'inaugurer l'ère de la grande sonate moderne à deux thèmes. Lorsque, K.-Ph.-E. Bach et Haydn paraîtront, il sera trop tard, et le forte-piano aura détrôné l'instrument aux cordes pincées. Pour l'heure, les musiciens s'essoufflent à vouloir au clavecin trouver des formules inédites. Ils piétinent et leurs productions finiront par lasser les auditeurs en quête de nouveautés.

Couperin et Rameau ont ouvert la porte sur un champ clos — les murs témoignent toujours de la solidité de la Suite — où l'on aime à cultiver les italianismes. Par cette porte, tous les petits maîtres se précipitent. Le Troyen Nicolas Siret (1663-1754) publie deux Livres de clavecin, où il fait sa place à l'ouverture, à la passacaille, à la chacone et où il cherche à peindre *La Languissante* ou à évoquer une *Entrée Joyeuse.* Son deuxième recueil paraît deux ans après le second Livre de son modèle Couperin (1719). Le Parisien et Versaillais J.-François Dandrieu (1682-1738) est plus prolixe encore, et plus proche de la manière de celui qu'il regarde comme son collègue et émule à la Chapelle Royale. Trois Livres (1718, 1728, 1734) lui font un renom. Il y célèbre un culte à Lully et Corelli, continue sa fidélité au rondeau, et y étale un vocabulaire dont la rythmique est sèche. Il pense pourtant divertir son public auquel il commente — après les avoir réduits d'après l'orchestre — *Les Caractères de la Guerre*, ceux *de la Chasse et la Fête du Village.* Dans le *Ramage*, il cherche à imiter son maître, et tout le *concert des oiseaux* dont cette page est extraite, nous vaut des redites. Les variations sur le *tympanon* coulent avec facilité, de même que celles sur la *Favorite.* Dandrieu fait chanter les *Fifres*, ou vibrer la *Lyre d'Orphée.* Précieux dans les *Tendres reproches*, il fait preuve d'esprit dans le *Caquet.* Comme lui, Antoine Dornel (vers 1685-1765) tient un orgue de la capitale (Abbaye de Sainte-Geneviève). Son Livre de clavecin (1731), réunit encore des musettes, des portraits, des rondeaux et de tendres sarabandes. Il peint la *Noce d'Auteuil* ou le *Pendant d'Oreille* ! L'organiste de la cathédrale de Rouen, François d'Agincourt (1684-1753), voit également ses pièces de clavecin circuler de mains en mains (1732) : on parle de *La Pigou*, *La Mystérieuse*, *La Pressante Angélique*, où il rend hommage au « dieu » qui va disparaître... Jacques Février qui fera sonner jusqu'en 1762 l'orgue des Jacobins de la rue Saint-Honoré, nous apprend dans un Livre de clavecin (1734) qu'il a tout retenu de la leçon de Couperin et qu'il s'y entend fort bien à manier gallicanismes et italianismes. Louis Claude Daquin de même (1694-1772). Il cumule les tribunes, ce qui

ne l'empêche pas d'écrire pour les cordes pincées (1735). Portraits et pièces imitatives trouvent grâce sous ses doigts. Dans le rondeau la *Mélodieuse*, il avoue sa connaissance de la musique italienne. Dans le *Coucou* et l'*Hirondelle*, il travaille pour les amoureux du pittoresque, mais il sait écouter Scarlatti. Ses dons, pour minces qu'ils soient, doivent être tenus pour certains. Il faudrait encore citer les œuvres de Mars (1735), celles du Lillois P.-F. Veras (1740), celles plus tardives de Royer (1746), Foucquet (1751), et Balbastre (1748-1759). La suite française achève de s'y perdre. Seuls des titres alléchants peuvent encore retenir les amateurs. La jactance d'un Foucquet décrivant les *Caractères de la Paix*, les *Forgerons*, le *Concert des Faunes*, l'*Etincelante*, l'*Aimable Thérèse* s'écroule derrière sa pauvre musique. Balbastre organiste adulé de Saint-Roch, a pu faire peindre sur son clavier Rameau assis la lyre à la main : sa musique n'en reste pas moins d'une extrême indigence ! S'il travaille encore à relever les traits de la *Boufflers*, la *Chanteloup*, à sonner *Chasse* et *Musette*, il bavarde et ressasse des futilités. Seuls ses *Noëls variés* ont quelque saveur, Il y a plus de musique dans les portraits, et esquisses d'un Alsacien, prieur d'Ebersmünster, le P. C. Harst (1745), dans les suite du Flamand J.-A. Fiocco (1735-1740), dans les Livres du Parisien du Phly (1749), qui reste agile et tendre dans la *Cazamayor*, la *d'Héricourt*, la *de Brissac*, la *Lanja*, les *Colombes*.

Les contemporains et successeurs de Bach font une synthèse plus large entre les manières françaises et les habitudes italiennes et le problème posé par la sonate au clavier les captive. Gottlieb Muffat (1690-1770) signe vers 1732 un recueil de suites pour clavecin où il conserve aux mouvements de danse leur place sans hésiter à les encadrer par ces ouvertures, ces fantaisies, ces fugues, où il parle un langage plus rigoureux que celui des Français. Voilà qui ne l'empêche pas d'ailleurs d'incorporer à son discours *Trio*, *Bourrée*, ou des morceaux de genre comme *La Coquette*, *Cornes de Chasse*. Ses modèles restent Krieger, Fisher et Couperin. Dans une chacone, il apparaît comme le disciple de Pachelbel. Par contre, les *sonates* à deux voix de F. A. Maichelbek (1702-1750), rappellent la forme et la figuration de celles de Pasquini. Ouvrez les compositions de J.-K. Simon, vers 1750, et vous n'y reconnaîtrez plus les assises de la suite française : introduction et allegro, andante, affectuoso, presto ; voici les *tempi* auxquels se tient le musicien de Nordlingen. A la même heure, le musicien de Marchthal, I. Kayser, brosse en un même ensemble pensées françaises et italiennes. A côté de l'ouverture, de la courante, de la gavotte, voici un cantabile, un adagio, un finale.

De grands maîtres donnent d'ailleurs l'exemple. Les premiers recueils de J. Mattheson ont vu le jour en 1713 et 1714. Ce sont des sonates qu'il faut situer non loin de celles de Kuhnau ; ce sont des suites en lesquelles l'influence de Bach reste prédominante, et où l'ami de Haendel mêle aux danses françaises des airs, des fantaisies, des préludes. Quant aux *Doigts parlants*, ils composent un recueil de douze fugues « à deux ou trois sujets pour le clavecin», dédié en 1735 à Haendel : Telemann pousse encore plus loin l'éclectisme (1681-1767). Voici un journal, le *Music-Meister* (1728) où il groupe trios, duos, sonates, ouvertures, fugues présentées sous un jour tantôt français, tantôt italien, tantôt allemand, tantôt anglais. Voilà six *sonates*, puis vingt *fugues* dédiées à Marcello, enfin six *sonates en duo* ou « dix-huit canons mélodieux », édités à Paris en 1738. La galanterie française fait bon ménage avec la rigueur italienne ; les pièces imitatives *(La Porte)* alternent avec des pages en lesquelles il prend Kuhnau à témoin. Dans une *fantaisie*, il flanque de deux mouvements rapides un mouvement lent Mais certaines débutent « gravement » par une ouverture lullyste. Dans les sonates, c'est Pasquini qui est pris pour modèle, même si Telemann sait à propos utiliser les recettes de Couperin (pièces croisées) ou les brusqueries de Scarlatti. De ces musiques allemandes où parlent tour à tour l'Italie et la France, les plus neuves peut-être sont celles de J. P. Kellner (1705-1788), l'artiste de Gräfenroda. Ses six *suites* débutent par un prélude et fugue auxquels font escorte ici la sarabande et la gigue, plus loin l'andante et l'allegro. Son dernier Livre, le *Manipulus musices*, est un hommage rendu à Pachelbel et Muffat et un témoignage d'admiration porté à la sonate italienne.

C'est qu'en effet l'Italie du XVIII^e^ s. à la suite de Pasquini, et D. Scarlatti, se peut enorgueillir d'une phalange d'habiles clavecinistes.

Les *sonates* de Domenico Zipoli groupent en 1716 quatre suites réunissant prélude, allemande, courante, sarabande, gigue, gavotte avec variations.

Azzolino della Ciaia (1671-1755), soumet des notes, dans ses sonates de 1727, « à un travail opiniâtre et hasardeux. Il a l'ambition de tirer une musique extraordinaire de motifs les plus simples, et il traite les thèmes pathétiques avec une insistance qui les exaspère » (Pirro). Chacune de ses sonates s'ouvre sur une *canzona* ou une *toccata*. Les six *fugues* de Porpora offrent une remarquable liberté contrapuntique. Les *Etudes et divertissements*, les *toccate* de Fr. Durante (1732) adaptent avec élégance au clavecin, les traits et les inflexions de la sonate

de violon. Le Vénitien D. Alberti (1710-vers 1740) introduit dans ce cadre une basse arpégée qui a conservé son nom et qui fera flores dans la musique de Haydn et de Mozart. Ses trente-six sonates pour clavecin unissent à un allegro binaire un allegro ternaire. Il avait séjourné en Espagne. Pescetti (1704- vers 1766), autre Vénitien, a fait une halte à Londres où il publie ses sonates pour harpsicord. Plus lyrique, et plus élégant à la fois, paraît Galuppi dont les trente-six sonates groupent un grave et deux allegros. Plus spirituel peut-être Pergolèse (1710-1736) dont on vient de découvrir six sonates à trois voix en un seul mouvement sur un seul thème.

Elève de Porpora, Paradisi (1710-1792) enseigne le clavecin à Londres : ses sonates présentent une séduisante variété de forme et d'esprit : deux ou trois mouvements qui sont des modèles d'architecture. A l'exemple de Bach. il écrit un concerto pour clavecin solo. L'école vénitienne brille avec un Giovanni Platti (1690-1762), qui va porter à Wurgburg la parole ultramontaine avec dix-sept sonates et six concertos (1742). L'école florentine lui opposera quelques années plus tard les six sonates de G. M. Rutini (1723-1797) qui adoptent une subdivision ternaire, qui engagent deux éléments thématiques, et annoncent — de même que les sonates nouvellement mises au jour de Paisiello — une révolution dans la technique de la forme.

Celle-ci couve depuis de longues années, en Europe. Et c'est elle qui va sonner le glas du clavecin. Cette révolution, un artiste semble si non lui ouvrir la porte, du moins faciliter son entrée en lice : Karl-Philipp-Emmanuel Bach, le second fils de Jean-Sébastien, le grand musicien de Berlin et de Hambourg. Ouvert à toutes les nouveautés, et au fait de toutes les aspirations, il réalise, dans la sonate à deux thèmes, une synthèse entre les recherches de son père et celles des Haendel, Kellner, Scarlatti, Galuppi et Pergolèse. Jean-Sébastien était plus profondément attaché au passé. Karl-Ph.-Emmanuel nous paraît plus délibérément tourné vers l'avenir dans les cinquante-deux concertos pour clavecin et orchestre, les quatre-vingt-neuf sonates pour clavecin qui demeurent à son actif. Défenseur du *style galant*, il fait figure de précurseur de la musique moderne, aidé qu'il fut dans ce mouvement de rénovation par son propre frère Jean-Chrétien, le dernier fils de Bach, le « Bach de Milan » qui assouplit son art à Bologne auprès du Père Martini, et qui, par ses dix-huit concertos et ses trente sonates pour clavecin, semble désigner du doigt au jeune Mozart qui le viendra voir à Londres, la nouvelle voie à suivre...

Une révolution dans la forme — la *suite* a laissé la place à

la *sonate* — à quoi correspond une révolution dans l'esprit : la rigidité du contrepoint a laissé la place à un style plus aimable, à une mélodie plus élégante. Ces deux facteurs reflètent une transformation du goût. Aux jeux sévères du XVII^e^ s. la société du XVIII^e^ s. ne porte plus intérêt. Versailles et Vienne cherchent le raffiné, la nuance, le charme. Les instruments champêtres envahissent le répertoire de la musique sérieuse. La recherche de l'expression domine ; à la rigueur de la fugue on préfère l'émotion de la mélodie souple. Serait-il interdit à la science des sons de peindre les passions du cœur ? A ce nouveau besoin répondent en musique de nouveaux cadres — la sonate, le rondeau — un nouvel instrument : le forte-piano.

A peine a-t-il paru qu'on en discute les possibilités. Les uns restent fidèles au clavecin plus éclatant. Les autres l'adoptent qui regrettent la sécheresse des grands Rückers, et déclarent que la musique est un art des nuances. Vers 1760-1770, aucun maître n'est là pour défendre la mécanique dont les quartiers de noblesse ne sont plus à redire. Bien plus, séduits par l'intimité du forte-piano, nos petits maîtres cueillent des lauriers certains en composant pour le « nouveau venu », qui est aussi le successeur du clavicorde. Un à un, le clavecin abandonne ses différents empires. Nous ne l'avions, en ce livre, envisagé que sous son aspect de *soliste :* mais au théâtre, à l'église, à l'orchestre, dans la musique de chambre, il avait à chaque instant son mot à dire. Lorsque, pour leur donner plus d'attrait, un Guillemain, un Mondonville accompagnent leurs sonates de clavecin d'un solo de violon, ils avouent implicitement sa déchéance. Peu à peu le clavecin se voit congédier de l'église et du théâtre. Gluck s'en passe à l'orchestre. Les romantiques lui portent des coups mortels, et après Cristofori et Schröter, après Marius et Silbermann, après Zumpe et Stein, Clementi et Erard, tous créateurs du piano forte entre 1702 et 1796, c'est la musique des Beethoven, Schubert et Schumann qui en auront finalement raison.

Chapitre VII

LA RENAISSANCE DU CLAVECIN EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Un long siècle, le clavecin disparaît. Entre l'instrument aux cordes pincées et la musique, le fossé se creuse. La renaissance à laquelle nous faisions allusion au début de ce volume, s'explique par l'action parallèle menée par des musicologues, des artistes, des facteurs d'instruments. Elle coïncide aussi avec une transformation du goût musical, une réaction imposée par certains musiciens aux débordements du romantisme, et l'adoption d'une esthétique qui rejoint celle à laquelle obéissaient pour une part les clavecinistes.

Puisque la place manque pour narrer comme il conviendrait l'histoire de cette renaissance, nous nous contenterons d'en esquisser la chronologie, nous excusant auprès du lecteur de la sécheresse que pourront présenter et ces dates, et ces textes, et ces références, qui, seuls, permettront pourtant d'embrasser du regard ce lent mouvement ascensionnel auquel nous devons le « retour » au clavecin :

1851-1900. Editions de la Bach-Gesellschaft.

1861. Edition par Farrenc *(Trésor des Pianistes)* des Pièces de clavecin de Rameau.

1859-1894. Edition des œuvres de Haendel (Chrysander).

1888. Edition des œuvres de clavier de F. Couperin (Chrysander).

1892. Premiers volumes des *Denkmäler der Tonkunst* in *Osterreich*, in *Bayern* (Collection des œuvres classiques des XVII^e^ et XVIII^e^ s. de l'Europe centrale).

1892. Dans son ouvrage *La Musique et ses maîtres*, le pianiste Antoine Rubinstein écrit : « Non, le piano perfectionné n'est

pas un progrès pour exécuter les œuvres anciennes... Puisque les œuvres de telle ou telle époque ont été conçues pour les instruments qui existaient alors, et qu'elles devaient en recevoir leur expression complète, je pense que ces œuvres perdent plutôt à être jouées sur les instruments d'à présent... »

1892. KREBS (C.), *Die besaitchten Klavier-instrumente bis zum Anfang des 17 Jahrhunderts* (Première histoire des instruments à clavier).

1899. Edition définitive (3e) par M. Seiffert et O. Fleischer de la *Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur* de C.-F. WEITZMANN, sous le titre : *Geschichte der Klaviermusik. Die altere Geschichte bis uns 1750.*

1900. Arrivée à Paris de la pianiste polonaise Wanda LANDOWSKA. Son enseignement à la Schola Cantorum jusqu'en 1913 et l'action profonde qu'elle exerce pour la réhabilitation du clavecin.

1905. SCHWEITZER (A.), *J.-S. Bach, Le musicien-poète* (Leipzig).

1906. Fondation de la Collection du Musée Heyer à Cologne, où sont réunis de nombreux instruments à clavier (aujourd'hui à l'Université de Leipzig).

1900-1905. Edition des œuvres complètes pour clavecin de D. SCARLATTI, par A. Longa (10 vol.).

1907. PIRRO (A.), *L'Esthétique de J.-S. Bach* (Paris, Fischbacher).

1909. LANDOWSKA (W.), *Musique ancienne* (Paris, Mercure de France).

1909. La maison Pleyel entreprend la fabrication moderne de clavecins sur l'initiative de MM. LYON et LAMY.

1910. KINKELDEY (O.), *Orgel und Klavier in der musik der 16 Jahrhunderts.*

1911. Construction par la maison Pleyel du premier grand clavecin seize pieds, à la demande de Wanda LANDOWSKA. Gaveau entreprend la construction d'épinettes et de clavecins.

1912-1914. VAN DEN BORREN (Ch.), *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre ; Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas* (Bruxelles).

1913-1919. W. LANDOWSKA dirige une classe de clavecin à la Hochschule de Berlin.

1919. PANNAIN (G.), *Le origini e lo sviluppo dell arte pianistica in Italia dell 1500 al 1730 circa* (Naples).

1920. ROETHLISBERGER, *Le Clavecin dans l'œuvre de J.-S. Bach* (Genève, Henn).

1921. Six conférences de W. LANDOWSKA sur la Musique de clavier au XVIII[e] s. (Sorbonne).

1923. Concerts de clavecin donnés par W. LANDOWSKA au Théâtre des Champs-Elysées, et au Vieux Colombier, notamment pour la *Revue Musicale.*

1923. Voyage de W. LANDOWSKA en Espagne.

1923. Introduction du Clavecin dans le *Retablo de Maese Pedro* de Manuel DE FALLA.

1925. PIRRO (A.), *Les Clavecinistes* (Paris, Laurens).

1926. TESSIER (A.), *Couperin* (Paris, Laurens).

1926. Manuel DE FALLA, *Concerto* pour instruments solistes et clavecin, dédié à Wanda Landowska.

1927. Ouverture du « Séminaire » de Saint-Leu-la-Forêt, par Wanda LANDOWSKA (Concerts et cours d'interprétation), (1927-1939).

1927. SCHAEFFNER (A.), *Le Clavecin*, Encyclopédie de la musique (Paris, Delagrave).

1927. Fr. POULENC, *Le Concert Champêtre* (pour clavecin, et orchestre), dédié à Wanda Landowska.

1932-1933. Edition complète des œuvres de François COUPERIN (Oiseau Lyre, 12 vol.).

1933. Première audition intégrale en France, par Wanda LANDOWSKA, des *Variations Goldberg*, au clavecin (Saint-Leu). Enregistrement intégral des *Variations Goldberg*, par Wanda LANDOWSKA, au clavecin (La Voix de son maître, DB 4908-4913).

Nous avons choisi là quelques « jalons » parmi les centaines que le sujet comporte (1).

Si nous avons intentionnellement arrêté au volume d'A. Tessier sur *Couperin* et à l'excellent article d'A. Schaeffner sur le *Clavecin* la liste des livres et publications intéressant l'histoire ou la musique de l'instrument, c'est que cette nomen-

(1) Ils nous éviteront de donner une bibliographie en fin de volume.

clature nous paraît suffisamment prouver que si la parole appartint d'abord aux érudits, aux éditeurs de textes, elle était passée depuis la fin de la première guerre aux interprètes. A l'interprète idéale, une Polonaise, Mme Wanda Landowska, qui, pour avoir retrouvé le sens, l'esprit du clavecin, s'était donné pour mission d'instruire, en Allemagne autant qu'en France et en Amérique, un public ignorant tout, et de l'instrument et de sa littérature. Il n'est pas trop de dire que son action, sa personnalité ont rendu au clavecin sa place dans notre vie musicale, et que l'historien a déjà situé Saint-Leu-La-Forêt, grâce à sa fée diligente et incomparable, au rang de ces lieux privilégiés où souffle l'esprit. Conférences, concerts, cours d'interprétation, enregistrements, W. Landowska a multiplié les moyens qui lui permettaient « de tirer du néant une technique entière, sans le secours préalable d'aucun modèle vivant». Par la parole autant que par le jeu, cette éminente artiste a su vaincre toutes les difficultés et mettre à la portée d'un public du XX^e^ s. une musique vieille de deux ou trois cents ans. Elle ne s'est pas attachée aux seuls « princes » de son instrument, mais elle a ressuscité autant qu'exalté chez leurs prédécesseurs ces dons, ces qualités ou ces vertus dont elle aimait à relever la trace opérante chez un Bach, un Couperin, un Scarlatti. Historienne avertie, elle a compris que la musicologie n'était rien, si l'œuvre analysée n'était pas aussitôt interprétée, reconstituée en sa pureté première.

De cette action multiple, les résultats ne se font pas attendre longtemps. Car non seulement un public éclairé porte intérêt aux efforts et aux réalisations de cette animatrice, mais les compositeurs donnent une attentive oreille aux sonorités argentées des cordes pincées. A une époque où le rythme semble à nouveau l'emporter, en réaction contre un impressionnisme aux harmonies dissolvantes, à l'heure où Stravinsky transfigure la matière sonore et la broye sous les coups répétés de ses percussions, le clavecin, instrument de la polyphonie, rentre en lice, à la suite de Falla et Poulenc. En France, de même qu'à l'étranger.

Il s'incorpore, comme au temps de Couperin et de Bach, à un ensemble instrumental. La *Suite dans le goût espagnol* de Roland-Manuel le mêle au basson, à la trompette, au hautbois ; J. Ibert, en un *Trio*, le fait converser avec la flûte et le violon ; dans le *Concertino* de Leibowitz il est accompagné de cinq clarinettes. Fernande Decruck écrit une *Suite concertante* pour clavecin et orchestre, Martinu un *Concerto* pour notre instrument et un orchestre de chambre, N. Gingold, un *Divertissement* pour ce même ensemble. Avec plus d'aisance, sem-

ble-t-il, les compositeurs traitent le clavecin en soliste.

Fl. Schmitt a donné l'exemple, avec une *Suite (Le clavecin octopérant)*. Le suivent R. Bernard *(Suite)*, J. Langlais *(Suite)*, J.-J. Grunenwald *(Suite de danses)*, Ladmirault *(Carillon)*, J. Bartaud *(Trois Estampes)*, Mme Béclard d'Harcourt *(Suite française)*, Passani *(Airs à danser)*, Marcelle Soulage *(Dialogues et Rondes villageoises)*, A. de Polignac *(Petite suite)*. C'est donc la forme traditionnelle qu'exploitent avec prédilection nos auteurs. Pourtant, voici que d'autres préoccupations se font jour avec une *Invention* d'A. Ameller, *Quatre improvisations* de Fr. Curandeau, un *Choral varié* d'A. de Vallombrosa...

Les artistes de l'étranger portent un égal intérêt aux possibilités que leur offrent les deux claviers. A. Tansman en appelle au *Prélude et fugue*, ainsi que L. Cortese et M. Orban ; H. de Monfred écrit une *Sonate*, de même que S. Laks ; Martinu, Renée Staelenberg ne se croient pas obligés à un genre donné et, tel Frescobaldi, improvisent des *Pièces libres ;* pour les anglais Norman Demuth, Herbert Murrill, Eller Colemann, c'est toujours la *suite* qui prévaut. Nous trouvons aussi cette forme sous les doigts de B. Gener. Il faudrait encore citer Saga Reuter, H. Fraggi, L. Saguer, Ikonomow... La qualité de ces œuvres plaide en faveur de la « renaissance », à laquelle nous assistons de nos jours, et permet de bien ugurer de l'avenir d'un instrument qui puise dans son passé des forces toujours susceptibles d'accroître sa diffusion.

CONCLUSION

Si l'école de Saint-Leu-la-Forêt a opéré cette gageure de renouer une tradition vieille de plusieurs siècles, c'est que son initiatrice n'a pas craint de questionner écrivains et compositeurs du temps passé. Depuis le XVI^e s., ceux-là enseignent, en leurs mémoires, non seulement à construire l'instrument, mais à le toucher, et à enrichir son répertoire. Que de savantes remarques dans ces études, que de précisions sur la mécanique, les sautereaux, les claviers, sur le doigter, la substitution, l'articulation, la registration, les ornements, que de détails sur les genres et les œuvres... Il n'est que de lire pour comprendre... et pour interpréter.

En guise de conclusion, nous ne pouvons que donner, ici comme plus haut, un inventaire, si bref soit-il, des principaux travaux qu'ont fait éclore, sous la plume des théoriciens, les problèmes constants qu'a posés l'instrument ou les discussions passionnées qu'il a soulevées. L'Italien se réfère aux traités de G. Diruta (*Il Transilvano* 1593-1609) et de L. Penna (*Li primi albori musicali*, 1672) ainsi qu'à un important document sur le doigté, publié en langue anglaise (1733). Il n'omettra pas de consulter la célèbre *Instructio Nova* de B. Spiridione (1669) sur l'accompagnement et le non moins illustre *Armonico pratico al cimbalo* de Fr. Gasparini (1708). L'Espagnol trouve dans les Livres de Juan Bermudo (1549), de Santa Maria (1565) et de D. Ortiz, de quoi satis-

faire sa curiosité. Matthiew Locke résume dans la *Melothesia* (1673) tout ce que nous savons de la technique anglaise. Compositeurs et théoriciens sont moins avares de renseignements en France. C'est Mersenne, on l'a vu, qui nous donne en son *Harmonie Universelle* la meilleure description du clavecin ancien (1636-1637). Suivent un *Traité de l'accord de l'espinette* de Jean Denis (1650), puis des ouvrages de Saint-Lambert (*Les Principes du clavecin*, 1697 ; *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*, 1707). En ce domaine, la palme revient pourtant à Couperin, dont l'*Art de toucher le clavecin* (1716) présente une incontestable valeur pour les débutants et à Rameau dont la *Méthode de la mécanique des doigts sur le clavecin* (1724) fait autorité tout au cours du XVIII^e s. en Europe, amplifiée qu'elle sera en 1749 par la *Dissertation sur les accompagnements pour le clavecin...* du même auteur. Les théoriciens allemands nous fournissent une semblable moisson de renseignements : des indications techniques enrichissent les tablatures de Paumann (XV^e s.), Buchner, Ammerbach (XVI^e s.), Klemme et Scheidt (XVII^e s.) ; des détails concernant l'instrument se lisent dans les précieux travaux de Virdung (1511) et Praetorius (1619). C'est Maichelbek en 1738 qui donne le premier traité complet sur le clavecin en Allemagne *(Die auf dem Clavier lehrende Caecilia...)*. Il sera bientôt suivi par l'important ouvrage de K.-Ph.-E. Bach (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753-1762) qui édicte des règles précieuses quant à la résolution des ornements. Citons enfin les travaux de Marpurg... On souhaite aujourd'hui une *méthode moderne* du clavecin... Wanda Landowska nous fera-t-elle ce don ?

En attendant cette publication, nous n'avons rien de mieux à faire que de relire Couperin. L'ar-

tiste s'inquiète d'abord de la position du corps, puis du toucher : « Les belles exécutions dépendent plus de la souplesse et de la grande liberté des doigts que de la force. » Il insiste sur la substitution des doigts au clavier, sur la suspension entre deux notes, apprend à résoudre les *agréments*, à battre un trille, donne quelques conseils à ceux qui transcrivent pour clavecin des sonates de violon, ce qui lui est une occasion de louer les « avantages » de son instrument, « qui sont la précision, la netteté, le brillant et l'étendue ». Couperin passe ensuite à d'utiles remarques sur le rythme, le mouvement, distingue la *mesure* « qui définit la quantité et l'égalité des temps », de la *cadence* « qui est proprement l'esprit et l'âme qu'il faut joindre » : notions sur lesquelles il reviendra plus loin, lorsqu'il conseille de jouer ses Préludes « d'une manière aisée, sans trop s'attacher à la précision des mouvements », et lorsqu'il distingue dans la musique « sa prose et ses vers ». Pour Couperin, l'essentiel est de ne pas « s'éloigner du caractère » qui convient au clavecin. « Les passages, les bateries à portée de la main, les choses lutées et sincopées, doivent être préférées à celles qui sont pleines de tenües ou de notes trop graves. » Il n'ignore pas les faiblesses du clavier et que les sons ne peuvent être ni « enflés, ni diminués ». Il exige pourtant de l'exécutant qu'il donne de l' « âme » à ce qu'il interprète. Sage précepte que reprendra K.-Ph.-Em. Bach, trente ans plus tard, lorsqu'il écrit : « La musique est faite pour toucher le cœur et le claveciniste ne pourra y parvenir s'il ne songe qu'à faire du bruit. »

Ces indications et ces règles, par-dessus cent cinquante années de romantisme, valent toujours. Mais c'est avec un esprit neuf, qu'il faut entendre et assimiler aujourd'hui l'instrument que le piano avait

éclipsé. Wanda Landowska nous a forcé à « changer d'attitude », comme l'écrit A. Schaeffner, en présence d'une esthétique qui est aux antipodes de la nôtre. Ce faisant, nous saurons apprécier à leur valeur cette « sonorité au court prolongement, mate, assez nasarde, aigre parfois, mais atteignant dans les *tutti* à de chauds effets de bourdonnement ou de stridulation métallique ». Alors nous saurons nous laisser prendre par « le pincement des cordes... tout ce caractère déjà étranglé et percutant, cet effet de multiples casse-noisettes que le clavecin produit en commun avec la musique espagnole, avec celle de Stravinsky » (Schaeffner). Et ce ne sera découvrir là qu'un des attraits de l'instrument. Car si l'interprète parvient à le « rendre susceptible d'expression » comme l'écrit Couperin qui n'ignore pas que le clavecin « ne peut enfler ni diminuer ses sons », nous serons sensibles à ses « finesses de demi-teinte, ses arpègements légers et fluides qui s'évanouissent comme des rêves, des bruissements mystérieux »... Quelques accords, quelques traits nous enlèvent l'instant d'après à cette atmosphère... La sonate de Scarlatti, le prélude de Bach ou l'allemande de Couperin nous rappelleront à un univers enchanteur : celui d'un instrument symphonique « avec le quadruple plan de ses cordes, l'impératif de ses accords, sa responsabilité rythmique, sa sonorité flamboyante pleine de jubilation et l'ampleur majestueuse de ses arpèges ruisselants d'or » (Wanda Landowska).

INDEX DES PRINCIPAUX COMPOSITEURS CITÉS

Agincourt (d'), 113.
Alberti, 116.
Anglebert (d'), 68.
Attaingnant, 29.

Bach (J.-S.), 92.
Bach (K. P.), 116, 124.
Balbastre, 114.
Bermudo, 30.
Blow, 55.
Bologna (M. A. da), 27.
Bull, 40.
Buttstedt, 62.
Buxtehude, 64.
Byrd, 39.

Cabezon, 30.
Campion, 49.
Cavazzoni, 27.
Cazzati, 58.
Chambonnières, 50.
Ciaia (della), 115.
Clérambault, 69.
Cornet, 42.
Couperin (Fr.), 73, 124.
Couperin (L.), 65.

Dandrieu, 113.
Daquin, 113.
Dieupart, 70.
Diruta, 29.
Dornel, 113.
Du Caurroy, 49.
Durante, 115.

Erbach, 47.

Farnaby, 40.
Février, 113.
Fischer, 62.
Foucquet, 114.
Frescobaldi, 42.
Froberger, 52.

Gabrieli, 28.
Galuppi, 116.
Gibbons, 40.
Grassi, 46.
Guillet, 49.

Haendel, 104.
Hassler, 48.
Hofhaimer, 27.

Jacquet de La Guerre, 69.

Kellner, 115.
Kerl, 61.
Kotter, 27.
Krieger, 62.
Kuhnau, 63.

Lebègue, 67.
Lejeune, 49.
Leroux, 69.
Locke, 55, 124.

Maichelbek, 114, 124.
Mattheson, 115.
Memo, 34.
Merulo, 28.
Morley, 40.
Muffat, 61.

Pachelbel, 61.
Paradisi, 116.
Paumann, 27.
Pasquini, 58.
Pergolèse, 116.
Pescetti, 116.
Philips, 40.
Phly (du), 114.
Picchi, 42.
Platti, 116.
Poglietti, 61.
Purcell, 56.

Rameau, 87, 124.
Reincken, 64.
Rossi, 57.
Rutini, 116.

Santa-Maria, 30.
Scarlatti, 107.
Scheidt, 48.
Schildt, 47.
Siret, 113.
Sweelinck, 41.

Telemann, 115.
Trobaci, 42.

Venegas, 30.
Vincenti, 46.

Willaert, 27.

Zipoli, 115.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Avant-Propos 5

PREMIÈRE PARTIE

L'INSTRUMENT

Chapitre Premier. — Description et fonctionnement. 7

— II. — Histoire et facture..... 12

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE : ORIGINES ET APOGÉE

Chapitre III. — Orgue ou clavecin ? 21

— IV. — Les Précurseurs des « Cinq »..... 32

— V. — Les « Cinq »..... 71

TROISIÈME PARTIE

L'ŒUVRE : DÉCADENCE ET RENAISSANCE

Chapitre VI. — La Décadence : contemporains et successeurs des « Cinq »..... 112

— VII. — La Renaissance du clavecin en France et à l'étranger 118

Conclusion 123

Index des principaux compositeurs cités 127

1948. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 21745 IMP. N° 11680

Que sais-je?

Catalogue général (suite)

1 à 126 } *Voir la liste en page 2*

127. Histoire de la Normandie.
128. La littérature du siècle philosophique.
129. La diplomatie française.
130. Les étapes de la mécanique.
131. L'orfèvrerie.
132. La vie au moyen âge
133. Physiolog. du sport
134. Les techniques de la métallurgie.
135. Les estampes.
136. Le caoutchouc.
137. Hist. de la justice.
138. Les messages de nos sens.
139. Le café.
140. Hist. de la Suisse.
141. L'origine des espèces.
142. La Révolution française.
143. Forêts vierges et bois coloniaux.
144. Histoire de l'Auvergne.
145. La littérature française du Moyen Age.
146. Les races humaines.
147. Histoire de la Bretagne.
148. La population.
149. Histoire de la Provence.
150. Les grands explorateurs.
151. Hist. de la Savoie.
152. La vie des aveugles.
153. L'affiche.
154. Les alcaloïdes et les plantes alcaloïfères.
155. L'unité française.
156. La littérature du siècle romantique.
157. Les Croisades.
158. Le pétrole.
159. La littér. anglaise.
160. Hist. du théâtre.
161. L'occultisme devant la science.
162. Les constitutions de la France.
163. La chimie des êtres vivants.
164. Hist. du travail.
165. Les étapes de l'astronomie.
166. La médecine du travail.
167. Les étapes de la langue française.
168. La numismatique antique.
169. Les avions.
170. La philos. française
171. Les climats et l'organisme humain.
172. Les étapes de l'aviation.
173. Les alliages métalliques.
174. La photographie et ses applications.
175. L'électron et son utilisation industrielle
176. Les noms de lieux.
177. Histoire du ballet.
178. Les régimes alimentaires.
179. L'économie de l'U. R. S. S.
180. Histoire du syndicalisme français.
181. Le moteur vivant.
182. Les grands problèmes de l'économie contemporaine.
183. Hist. de l'U.R.S.S.
184. La physique de la vie
185. Les civilisations anciennes du Proche-Orient.
186. Histoire de l'Allemagne.
187. L'urbanisme.
188. La psycho-physiologie humaine.
189. L'anal. chimique.
190. Les Jacobins.
191. L'économie française dans le monde.
192. La chasse en plaine et au bois.
193. Le charbon.
194. Le sang.
195. Le droit romain.
196. Techn. de la danse.
197. Géographie sociale du monde.
198. Histoire du calcul.
199. Les pêches maritimes.
200. Histoire des postes jusqu'à la révolution.
201. Genèse de la flore terrestre.
202. Les singes anthropoïdes.
203. Le calendrier.
204. Les procédés modernes de construction
205. La chaleur animale
206. Hist. des Gaulois.
207. La chimie générale.
208. Les vins de France.
209. La papauté contemporaine.
210. L'intelligence.
211. Jeanne d'Arc.
212. Géographie agricole du monde.
213. Le peuple des termites.
214. Les stations de radiodiffusion.
215. La sélect. animale.
216. Les orig. de Rome.
217. Séismes et volcans.
218. La psychologie appliquée.
219. La sélection végétale.
220. Le secret des coul.
221. Psychoses et névroses.
222. Hist. de l'Autriche.
223. L'économie des Etats-Unis.
224. Les grandes migrations.
225. Les étapes de la logique.
226. Les pays légendaires.
227. La littér. grecque.
228. Hist. du Dauphiné.
229. Les eaux minérales et l'organisme humain.
230. Le soleil et son rayonnement.
231. La vie dans la Grèce classique.
232. Hist. du Canada.
233. La vie dans les eaux douces.
234. Les corps gras.
235. Les noms de personnes.
236. La mort.
237. Les fruits coloniaux.
238. L'éduc. physique.
239. L'industrie du gaz.
240. Catalyse et catalyseurs.
241. Histoire des noirs d'Afrique.
242. La vie rurale en France.

Suite page 4 de la couverture

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Catalogue général (suite)

1 à 242 | *Voir les listes en pages 2 et 3*

243. Electricité, magnétisme.
244. Les mesures physiques.
245. Médicaments et médications.
246. Géographie industrielle du monde.
247. L'Egypte ancienne.
248. Hist. de la Russie des origines à 1917.
249. Le chauffage des habitations.
250. La philos. antique.
251. Le téléphone.
252. La douleur.
253. L'existentialisme.
254. Hist. du scoutisme.
255. Hist. de l'Alsace.
256. La graphologie.
257. Hist. de la police.
258. Cuirs et peaux.
259. Poudres et explosifs.
260. Histoire des postes depuis la Révolution.
261. La chaleur.
262. Hist. de la Corse.
263. Le piano.
264. Le verre.
265. La seconde guerre mondiale.
266. L'eau.
267. Les instruments à vent.
268. Histoire de la Franche-Comté.
269. Les origines de la bourgeoisie.
270. Vie et mort des mots.
271. Origine des animaux domestiques.
272. Les instruments du quatuor.
273. Histoire du timbre-poste.
274. La publicité.
275. Hist. de l'Espagne.
276. L'orgue.
277. Physionomie et caractère.
278. L'opéra et l'opéra-comique.
279. La civilisation de 1960.
280. La cellule photo-électrique.
281. La statistique.
282. Histoire de la Grande-Bretagne.
283. L'économie de l'Europe centrale germanique.
284. La grande industrie chimique minérale.
285. L'inconscient.
286. Histoire de l'Italie.
287. La physiologie végétale.
288. Le chant choral.
289. Les régimes politiques.
290. La littérature russe.
291. Matière, électricité, énergie.
292. Babylone.
293. Le son.
294. La sécurité sociale.
295. La Révolution de 1848.
296. La littér. chinoise.
297. Le crime.
298. Hist. de l'armée.
299. La découverte des mers.
300. Le marxisme.
301. Hist. de l'armement.
302. La psychotechnique.
303. La question arabe.
304. Hist. des doctrines politiques en France.
305. Le riz.
306. Psychologie militaire.
307. Hist. diplomatique.
308. Histoire de la Chine moderne.
309. Histoire de la mise en scène.
310. Hist. de l'éducation
311. La mécanique ondulatoire.
312. Les plastiques.
313. Géographie botanique.
314. Les Gallo-romains.
315. Le capitalisme.
316. Les moteurs.
317. L'énergie atomique
318. La Tunisie.
319. Hist. de la Belgique.
320. Les impérialismes antiques.
321. La chasse en montagne, au marais et en mer.
322. Les sentiments.
323. Les phénomènes vibratoires.
324. Langue et littérature d'oc.
325. Les sports de la montagne.
326. La première guerre mondiale.
327. La littérature latine.
328. Géographie de l'Europe centrale slave balkanique.
329. L'économie planifiée.
330. Vie et mort des étoiles.
331. Le clavecin.
332. Histoire du Poitou.
333. Physiologie de la conscience.
334. Hist. du Commonwealth britannique.
335. Les télécommunications.
336. Le blason.
337. Histoire du sport
338. Histoire des ordres religieux.
339. Le sel.
340. Carthage.
341. Les classes sociales.
342. Histoire de la marine française.
343. L'économie mondiale.
344. Odeurs et parfums.
345. La Renaissance.
346. L'éclairage.
347. Le siècle de Périclès.
348. Le pilotage des avions modernes.
349. Le travail ouvrier.
350. La mémoire.

1948 Imp. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE - Vendôme (France)

ÉDIT.
21745